

ZEN E A POÉTICA
AUTO-REFLEXIVA
DE CLARICE LISPECTOR



FUNDAÇÃO EDITORA DA UNESP

Presidente do Conselho Curador

José Carlos Souza Trindade

Diretor-Presidente

José Castilho Marques Neto

Editor Executivo

Jézio Hernani Bomfim Gutierre

Conselho Editorial Acadêmico

Alberto Ikeda

Antonio Carlos Carrera de Souza

Antonio de Pádua Pithon Cyrino

Benedito Antunes

Isabel Maria F. R. Loureiro

Lígia M. Vettorato Trevisan

Lourdes A. M. dos Santos Pinto

Raul Borges Guimarães

Ruben Aldrovandi

Tania Regina de Luca

ZEN E A POÉTICA
AUTO-REFLEXIVA
DE CLARICE LISPECTOR
(UMA LITERATURA DE VIDA E COMO VIDA)

IGOR ROSSONI

© 2002 Editora UNESP
Direitos de publicação reservados à:
Fundação Editora da UNESP (FEU)
Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
Home page: www.editora.unesp.br
E-mail: feu@editora.unesp.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Rossoni, Igor

Zen e a poética auto-reflexiva de Clarice Lispector (Uma literatura de vida e como vida) / Igor Rossoni. – São Paulo: Editora UNESP, 2002.

Bibliografia.

ISBN 85-7139-419-9

1. Lispector, Clarice, 1925-1977 – Crítica e interpretação I. Título.

02-5179

CDD-869.909

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura brasileira: História e crítica 869.909

Este livro é publicado pelo projeto *Edição de Textos de Docentes e Pós-Graduados da UNESP* – Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa da UNESP (PROPP)/Fundação Editora da UNESP (FEU)

Editora afiliada:

lā

*petrus e
dandara*

silenciosamente

eu escrevo e assim me livro de mim...

Clarice Lispector

SUMÁRIO

Prefácio	
Clarice Lispector ou a literatura como conhecimento <i>Sílvia Maria Azevedo</i>	11
Primeiros passos	19
Parte I Clarice e o Zen	
1 O processo de individuação em Clarice Lispector e a experiência pessoal Zen	37
2 O processo escritural de Clarice Lispector e o Koan	57
3 Epifania e satori	91
4 O olhar de Clarice e o olhar da mente Zen	111
5 A eloquência do silêncio literário em Clarice Lispector e sunyata	165

6 Identidade de opostos: o ponderável e o imponderável	181
7 O ovo e a galinha: uma leitura intervalar	195

Parte II

Clarice prática

8 Ação: criação texto/vida	211
9 Ação na leitura: criação na recepção	223
Todos os passos	237
Bibliografia	247
Agradecimentos	259

PREFÁCIO

CLARICE LISPECTOR OU A LITERATURA COMO CONHECIMENTO

Ler é desejar a obra, é querer ser a obra,
é recusar duplicar a obra fora de qualquer
outra fala que não seja a fala da própria obra ...
Passar da leitura à crítica é mudar de desejo,
é desejar não mais a obra, mas sua própria linguagem.
(Roland Barthes)

Na segunda metade do século XIX, durante a chamada era positivista, concebeu-se que uma das maneiras “científicas” de ler literatura era aproximar a obra da vida do escritor, no propósito de encontrar nesta as causas que explicassem aquela. Como os princípios dessa crítica eram o rigor e a objetividade no estabelecimento dos fatos, ou seja, a pesquisa daquilo que estava fora da literatura, compreende-se que a obra não estivesse no centro dessa leitura crítica. Ainda assim, o método mostrou-se mais “eficaz” com as criações literárias comprometidas com a representação, nas quais o emprego da linguagem referencial, em seu desejo pela transparência, abria caminho para que fosse interpretada como revelação da própria experiência, no caso, a vida do escritor. Esse paradigma crítico vigorou, de forma programática, como se sabe, durante o período da literatura realista-naturalista, mas começou a ser posto

em xeque a partir do simbolismo, e depois com o expressionismo, o cubismo, o dadaísmo, dentre as manifestações vanguardistas, que passaram a questionar a aventura da representação e investiram nas experiências com a linguagem.

Passada a voga da crítica biográfica, e já no século XX, houve escritores que continuaram a ser identificados com aquilo que escreviam, mesmo quando a referencialidade se fazia rarefeita no que era escrito. Como foi o caso de Clarice Lispector. A identificação, aqui, não foi motivada, está claro, pelos propósitos da crítica biográfica oitocentista, nem pela transparência da linguagem clariciana. Ainda assim, a intenção era interpretar/explicar o sentido de uma literatura cuja linguagem, por se querer hermética, complexa, misteriosa, foi, por isso, equiparada ao mistério que envolveu a vida da escritora. Desde que estreou no cenário das letras brasileiras, em 1944, com *Perto do coração selvagem*, tanto a pessoa Clarice Lispector quanto os livros que passou a escrever chamaram igualmente a atenção dos leitores que se viram tentados a aproximá-los, dado o caráter muito particular dos textos criados, tidos como a cara da autora, ela também figura humana particular, de tendência mística (ou como assim era vista).

Clarice, por seu lado, consciente ou inconscientemente, parecia alimentar um mistério que partia, não se sabia ao certo, se da autora à obra ou se da obra à autora. Nesse sentido, vale lembrar um episódio que ficou famoso na biografia da escritora, hoje bastante conhecido, aquele da participação no Primeiro Congresso Mundial de Bruxaria realizado em Bogotá, na Colômbia, de 24 a 28 de agosto de 1975. Na ocasião, Clarice Lispector resolve ler o conto “O ovo e a galinha”, visto por ela mesma como “o conto mais hermético, mais incompreensível e ao mesmo tempo mais compreensível e envolvente”, no relato de Marilene Felinto (1992). Antes da leitura, Clarice pede aos ouvintes “para não ouvirem [a leitura do conto] só com raciocínio porque, se vocês tentarem apenas raciocinar, tudo o que vai ser dito escapará ao entendimento”. Ao final, o resultado foi decepcionante, “a maior parte das pessoas não sabe o que foi dito. Elas não entenderam nada...”. Culpa dos ouvintes ou era o conto mais adequado à (re)leitura silenciosa do que à *performance* oral?

Assim como a vida, o processo de criação de Clarice Lispector também foi envolvido pela aura de mistério, agora um mistério mais impenetrável, mais espesso do que o outro, pois que se trata do mistério da criação, no depoimento de Olga Borelli:

Acendia um incenso, uma vela, colocava um disco na vitrola: em geral Bach, Beethoven, Stravinski ou Debussy. Sentava-se, acomodava a máquina no colo e datilografava diligentemente uma tradução ou prosseguia um conto interrompido dias antes. Nesses momentos a criação era febril, nada nem ninguém quebrava o encantamento. Nunca vacilava numa frase, a “inspiração” vinha num ímpeto avassalador e as folhas em branco eram preenchidas com sofreguidão; parecia que, com o movimento das mãos, tentava alcançar a vertiginosa rapidez do pensamento. (1981, p. 32-3)

A escritora, por seu lado, em comentário ao próprio ato de criação, dava a impressão de sustentar que a inspiração e a genialidade eram condições implícitas à magia do processo criador: “Meu trabalho vem às vezes em nebulosa sem que eu possa concretizá-lo de algum modo. Passo dias ou até anos, meu Deus, esperando. E, quando chega, lá vem de forma de inspiração. Eu só trabalho em forma de inspiração. No início de uma história, acho que tenho um vago plano inconsciente que vai desabrochando à medida que trabalho. Fundo e forma sempre foram uma coisa só. A frase já vem feita”. Dois reparos fazem-se necessários: o primeiro, o depoimento é recuperado pela biógrafa e amiga Olga Borelli, o que põe sob suspeita a tentativa de isenção; o segundo, se a autora fala em “inspiração”, fala também do tempo da espera, gerando outras criações, enquanto é aguardado.

Finalmente, os amigos da escritora, muitos deles também escritores, fascinados pela beleza, tanto de Clarice Lispector quanto de sua escrita, à sua maneira, contribuíram para alimentar o mistério em torno de ambas, a elas dedicando poemas, como o célebre “Visão de Clarice”, de Carlos Drummond de Andrade, do qual se destaca o fragmento que diz:

Clarice
veio de um mistério, partiu para outro
ficamos sem saber a essência do mistério
ou o mistério não era essencial. Essencial
era Clarice viajando nele.

Da óptica de ler Clarice e a literatura de Clarice pelo viés do mistério e do misticismo, justificável seria aproximá-las do zenbudismo, conforme vem propor Igor Rossoni em seu livro, *Zen e a poética auto-reflexiva de Clarice Lispector (uma literatura de vida e como vida)*. Esta, no entanto, não deixa de ser uma proposta de leitura arriscada, da qual o autor está plenamente consciente. A começar pela oposição entre o pensamento ocidental e o oriental, oposição que, de forma sintética, poderia ser traduzida, nos termos do “isto ou aquilo”, para o primeiro, e o “isto é aquilo”, para o segundo. Depois, pela dificuldade de definir e conceituar o Zen, que não pode ser compreendido como uma filosofia, nem uma religião, na acepção comum do termo. O que torna impossível a experiência Zen como especulação teórica, existindo tão-somente pela via da experimentação de ordem prática. Finalmente, não se valendo de discussões teóricas, o “Zen é uma doutrina sem palavras”, “ato de superar a palavra e ... promover-se ao estado de conhecimento pleno das coisas-em-si”, segundo Octavio Paz.

Dadas as peculiaridades que caracterizam a experiência do zenbudismo, como então trazê-lo para perto da literatura de Clarice Lispector? Igor Rossoni propõe que a busca do autoconhecimento é o elo comum entre uma prática (oriental) de meditação e uma prática (ocidental) de escritura: o Zen, “vivência prática que visa colocar o homem em sintonia plena com a dinâmica da própria vida”; o discurso de Clarice Lispector, refletindo um espírito similar, pois que a autora estaria empenhada na “harmonização absoluta com as coisas e consigo mesma, pelo autoconhecimento”. Mas, atenção! Que não se interprete a leitura do texto clariciano como expressão de autoconhecimento, pela via do Zen, à intenção de transformar a literatura de Clarice em campo de busca dos elementos (ou seja, dos conteúdos) que caracterizariam aquela experiência mística. Aliás, nada está mais distante da aproximação de Clarice Lispector ao Zen, na proposta de Igor Rossoni, do que uma leitura esotérica da obra da autora. E já aqui fica o aviso: os leitores que se acercarem deste livro com tal expectativa, a decepção é o que os espera. Compreender a literatura (de Clarice Lispector, como de qualquer outro escritor) como forma de conhecimento significa saber que “existe uma forma de conhecimen-

to própria da obra literária que não se confunde com outras formas de conhecimento como aquelas das demais artes, ou da filosofia, ou das ciências, sejam as físico-matemáticas sejam as naturais e biológicas”, nas palavras de João Alexandre Barbosa. O conhecimento veiculado pela literatura é um “conhecimento poético”, ou seja, uma experiência de linguagem, uma forma de articulação de linguagem, a “linguagem dentro da linguagem”, como queria o poeta e crítico Paul Valéry.

E por entender nesses termos o (auto)conhecimento veiculado pela literatura clariciana, Igor aventa também a hipótese de associar a obra de Clarice Lispector ao indivíduo Clarice Lispector. E, aqui, faz-se necessário outro esclarecimento: que essa associação não seja tomada nos termos da crítica biográfica do século XIX, à qual se fez alusão no início deste prefácio, quando o “crítico se dirigia ao escritor, à sua vida, aos rastros de suas intenções, para que este assegurasse aquele do que significa sua obra”, na citação de Barthes. Nada há de “escondido”, de “profundo”, de “secreto” na literatura de Clarice Lispector, tão arredia que está da criação autobiográfica, que justifique a investigação da vida da autora para a leitura da obra. Conforme Igor Rossoni: “Não se trata de estabelecer uma relação redutora sobre vida e obra. Ainda mais em se sabendo que a produção literária clariciana jamais espelhou o menor sentido autobiográfico. Clarice não se conta, não se narra. Abre caminho para si e para o receptor, à medida que se busca por intermédio da arte”. E acrescenta: “Se ela realmente não está lá, o que lá estaria é sua busca, que também pode ser a nossa busca (de nós mesmos), como receptores do grande e único texto de Clarice – sua obra”.

Uma vez que o interesse é a obra de Clarice Lispector e não a transposição da pessoa e muito menos da “filosofia” do zen-budismo na obra, fica afastada a leitura de cunho interpretativo, aquela que privilegia os “conteúdos”, e no seu lugar assume a análise textual, cujo centro de interesse é o “como é dito”, em vez de “o que é dito”. É quando entra em cena o leitor e crítico Igor Rossoni. Leitor “de alma já formada”; leitor que, durante os anos de contato com a literatura de Clarice, aprendeu com esta “que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente –

atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar”, nas palavras do prefácio “A possíveis leitores”, de *A paixão segundo G. H.* Crítico igualmente de alma formada, este agora, pela leitura de alguns teóricos do formalismo russo, do estruturalismo francês, da estética da recepção que o municiam a compreender a especificidade do texto literário clariciano. E compreender, como crítico afinado com aquelas posturas teóricas, a especificidade do literário, que Roman Jakobson chamou de literariedade, implica saber que “antes de querer dizer algo, um texto literário é um trabalho organizado da linguagem em função de regras que lhe são próprias”, segundo Pierre Brunel. O que faz da crítica, completando com Barthes, um exercício de “transformação vigiada” que não pretende “traduzir” a obra de um modo mais claro, mas “engendrar” um certo sentido derivado de uma forma que é a obra.

De pouco adiantam essas considerações, se não se fizer referência aos exercícios de “transformação vigiada” que são as leituras de Igor Rossoni dos romances e contos de Clarice Lispector, submetidos ao movimento de desmontagem e remontagem com o propósito de apreender, a partir da literatura que produz, o encontro de Clarice consigo mesma. Não se pense, no entanto, que esse procedimento analítico resulte em leituras técnicas, esquemáticas, o que faria lembrar algumas práticas do formalismo e do estruturalismo. É com mão de escritor que Igor trata o universo literário de Clarice Lispector – por isso os exercícios de análise são momentos de verdadeira iluminação do livro –, e, dentre os muitos aos quais se poderia fazer alusão, está aquele em que examina, em *A hora da estrela*, os termos da superação de dualidades (tal como propõe o Zen) ser/não-ser, ser e linguagem, realidade exterior e ficção: “Em *A hora da estrela* enquanto o ‘escritor’ Rodrigo S. M. desenvolve a narrativa, Clarice, como indivíduo, dá-se a conhecer a si mesma, descobrindo-se e revelando-se especularmente em Rodrigo”. Como se percebe, é a partir das categorias do universo da narrativa que o crítico compreende a experiência do auto-conhecimento em Clarice, assim como a associação da escritora com aquilo que escreve: “Ao conceder a palavra ao personagem-‘escritor’ Rodrigo S. M., Clarice estabelece a ponte que a introduz ao interior do texto. Rompe, por mecanismo de similitude, com a

distância que, tradicionalmente, fixa autor e narrador, além de desnudar o processo de que se vai utilizar para manejar os artifícios de captação da realidade extratextual para, em processo de seleção, introjetar esses mesmos elementos no contexto ficcional”.

Para finalizar este prefácio (que já se faz longo), é impossível deixar de fazer referência à visada comparatista, ou interdisciplinar, do trabalho de Igor Rossoni. E mais uma vez há que se cumprimentar o autor que concebeu apreender a partir do movimento interno de configuração do próprio signo literário clariciano a relação da literatura de Clarice Lispector com o zen-budismo. O Zen em Clarice não está apenas no enunciado, mas no modo pelo qual ela criou um espaço ficcional em que aspectos do Zen podem ser lidos daquela perspectiva. Entre o enunciado e a enunciação opera-se “a aglutinação dos significados pela intensidade dos significantes textuais, fazendo desaparecer, nos limites, a prevalência absoluta dos significados, sem que se esvaia a sua existência concreta”, nas palavras de João Alexandre, de quem Igor empresta o conceito de leitura do intervalo para operacionalizar as leituras intervalares dos textos claricianos à luz do Zen, dentre as quais merece destaque aquela realizada com o conto “O ovo e a galinha”.

Se, em vez de um texto de apresentação, que é o que se espera de um prefácio, este funcionar como um convite ao jogo de riscos que é o livro de Igor Rossoni, terá cumprido a contento sua finalidade (e desejo).

Sílvia Maria Azevedo

PRIMEIROS PASSOS

DOIS PRESSUPOSTOS

Todo trabalho se baliza por certos pressupostos. Este não será diferente. Tratar da literatura de Clarice Lispector não constitui matéria facilitada apesar da quantidade/qualidade de textos produzidos ao longo dos anos. No entanto, para o que se pretende, importa, desde já, justificar dois pressupostos de fundamento que norteiam a reflexão que ora se inicia. O primeiro refere-se ao fato de entender os títulos produzidos por Clarice como momentos de uma só e grande investida. Assim, objetiva-se o conjunto da obra como única, quer dizer, pelo procedimento sacralizado da repetição, Clarice Lispector parece promover sempre o mesmo exercício, apenas acrescentando-lhe denominações diferenciadas. Referente a essa predisposição pode ser destacado de *Um sopro de vida*: “Cada livro é sangue, é pus, é excremento, é coração retalhado, é nervos fragmentados, é choque elétrico, é sangue coagulado escorrendo como lava fervendo pela montanha abaixo” (p.104). Por isso, ao longo deste estudo, não nos apoiamos – obrigatoriamente – em todos os títulos, considerando os aqui arrolados como embleáticos. O fato de agir desse modo, acreditamos, centra-se na idéia de que o princípio de criação e o objetivo/meta intencionada pela autora remontam sempre a uma atitude que sugere qualificar um mesmo poder ativo de expressão. O segundo pressuposto aponta

para a crença na ausência de distância entre a obra e a vida de Clarice, fato que não se trata de imposição redutora, ligada à biografia de Lispector. Isso pode-se visualizar em várias passagens retiradas do discurso da autora. Entre elas: “Eu escrevo para nada e para ninguém. Se alguém me ler será por conta própria e autorisco. Eu não faço literatura: eu apenas vivo ao correr do tempo. O resultado fatal de eu viver é o ato de escrever” (SV, p.15).¹ Quando se parte desse princípio, considera-se que, por intermédio da literatura – entendida como forma de conhecimento/aprendizado –, Clarice revisita e se busca no próprio ato do fazer. Nesses termos, a obra lhe é o meio; a vida original, a meta à qual se lança em busca de si mesma. Daí o teor prático/aplicativo que se objetiva evidenciar pela análise do trabalho com a escrita, como a materializar atitude expressa em SV: “Oh não quero mais me expressar por palavras: quero por ‘beijo-te’” (p.104).

TRAJETÓRIAMÍSTICA

Está bem, está bem: eu cedo e vou te contar
uma história como naquela vez que você
me ouviu e adormeceu tranqüilo: Sim?
Assim: era um dia eu.
Nasci de um choque entre não e sim.
O que sou hoje são milhões de anos-luz.
Eu, que já fui incandescente. (Borelli, 1981, p.11)

A trajetória literária de Clarice Lispector (1920-1977) instaura uma nova realidade no cenário moderno da literatura brasileira. Isso se verifica, entre outros procedimentos, pela manipulação da linguagem de modo a transformá-la em um instrumento de busca intensa às instâncias mais recônditas do ser, desde cedo detectada

1 Abreviações das obras de Clarice Lispector utilizadas neste livro: AV – *Água viva* / HE – *A hora da estrela* / LE – *A legião estrangeira* (incluindo “Fundo de gaveta”) / LF – *Laços de família* / PCS – *Perto do coração selvagem* / PSGH – *A paixão segundo G. H.* / SV – *Um sopro de vida*.

por Antonio Candido (1970, p.127): “uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva mas um instrumento real do espírito capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente”.

Diz Clarice por intermédio do “Autor” em *Um sopro de vida*: “O Know-how eu tenho que pôr de lado. Para isso eu me exponho a um novo tipo de ficção, que eu nem sei ainda como manejar. O principal a que eu quero chegar é surpreender-me a mim mesmo com o que escrevo. Ser tomado de assalto: estremecer diante do que nunca foi dito por mim” (p.78). Com um posicionamento dessa natureza – desde a publicação de *Perto do coração selvagem* (1944) –, acenara um fazer literário que parece extrapolar os limites da aventura ficcional estendendo abrangência a um *status* de aprendizagem, pela arte: “O resultado disso tudo é que vou ter que criar um personagem – mais ou menos como fazem os romancistas –, e através da criação dele conhecer” (SV, p.18).

Em virtude dessa prática, muito se comenta que o texto de Clarice veicula dificuldade de compreensão. Isso ocorre comumente nas rodas de leitores, no ensinamento de alguns educadores de literatura e entre alguns posicionamentos críticos. Uma discussão geral em torno da construção textual de Clarice Lispector parece que ainda não atingiu o modo mais adequado de avaliação de atitudes ante o conjunto da obra; talvez daí o conseqüente estigma que envolve o nome Clarice Lispector.

Registra Clarice: “Eu não sei resumir minha filosofia de vida em palavras. Vida é o desejo de continuar vivendo² e viva é aquela coisa que vai morrer. A vida serve é para se morrer dela. A extrema felicidade se parece tanto com infelicidade.³ Ambas são tão dramáticas. Ambas são a vida. Minha salvação está no segredo. E tudo

2 Sugere predicar, praticamente, um ensinamento adotado pelo Zen acerca da reflexão sobre a causalidade das coisas: “caminhe, apenas”.

3 Um raciocínio dessa natureza pode sugerir um confronto identificativo ao movimento contínuo e vitalizador das forças yin/yang que estão na base da praticidade Zen.

o que eu falo é para nada dizer” (Borelli, 1981, p.18-9). A imagem que eclode dessa maneira de formulação de idéias – que se articula pela conjunção de paradoxos – aponta para uma linha de raciocínio que visa fugir do que se espera de um posicionamento lógico e coerente. Entretanto, sugere afinar-se por completo à lógica da atividade desconstrutora do raciocínio conseqüencial posta em prática pelos mestres Zen ante a orientação aos discípulos. Desse modo, rompe com a linearidade que congrega o raciocínio dualístico e relativo, buscando abri-lo para a verdadeira e absoluta comunhão com a própria vida, integral e plena.

Talvez, por isso, o clima vinculado à produção literária de Lispector parece ainda se manter num patamar de receio e desconfiança. Tal atmosfera consagra à atividade literária da escritora uma aura que a qualifica como artista praticante de um estilo rebuscado e fechado em si mesmo. Para desvendá-lo é necessário que o leitor lance mão de alguns procedimentos e atente para razões de maior profundidade que as obras encerram e ocultam.⁴ É preciso, então, desvendar e compreender, agora ampliado o campo de atuação e abrangência do texto clariciano, o poder de inserção do receptor naquele universo de busca que a intenção exercitada em texto imprime, dado o assédio da autora sobre a palavra. Isto é, trata-se de um tipo de manipulação textual que também possibilita ao outro o mesmo estado de investida – por ela praticado – no que concerne à busca da compreensão essencial que move todas as coisas: “Só há um ponto em que ela, se fosse mesmo uma realizadora de vocação, teria continuidade: é o seu interesse em descobrir a aura volátil das coisas” (SV, p.112).

A propensão intencional praticada por Clarice, na construção do texto, sugere lhe proporcionar um designativo que ultrapassa o nível da especulação racional: uma autora complexa, imbuída de forte tendência mística. Isso se verifica por um sentido de mistério que se agrega à base mesma da escritura, modulando as experiências que vislumbra em texto. O próprio estado de vigília, como diz Clarice,

4 Reforça-se aqui o procedimento: “minha salvação está no segredo. E tudo o que eu falo é para nada dizer”. Observe que no ato da leitura não é mais Clarice quem fala, e sim o próprio receptor – “minha salvação está no segredo...” – que fala a si.

“Para quem pensa, é tão engraçado ter também um corpo. Tudo me toca – vejo demais, ouço demais, tudo exige demais de mim” (Borelli, 1981, p.11), e questionamentos constantes a expõem ao espírito misterioso refletido em palavras como se nota: “Dentro de mim há tal mistério que as novidades vêm de mim mesma” (ibidem, p.58).

Olga Borelli – amiga e biógrafa – ainda registra: “o cabelo era louro-dourado, muito fino e sedoso. As orelhas pequenas. Os olhos tinham o brilho baço dos místicos. Pareciam perscrutar todos os mistérios da vida: profundos, serenos, fixavam-se nas pessoas como se fossem os olhos da consciência, e ninguém os agüentava por muito tempo, tal a sua intensidade. O olho esquerdo tinha uma expressão de inquietante expectativa” (p.11-2). O que se depreende dessas palavras é o fato de que parece haver uma intenção quase não velada em transpor para todas as atitudes de Clarice um certo ar de extraordinariedade: o modo de ser, de pensar, de escrever, de portar-se etc. É nesse sentido que, em princípios da década de 1970, certo crítico literário latino-americano observou que Clarice não era propriamente uma escritora, uma vez que não usava as palavras como tal, mas como forma de bruxaria. Em virtude desse estigma, entre 24 e 28 de agosto de 1975 foi convidada para representar o Brasil no Primeiro Congresso Mundial de Bruxaria, realizado em Bogotá. O convite partiu de Simon Gonzales (organizador do evento), que propunha reunir pessoas de todas as tendências interessadas nos poderes interiores do homem e nas forças ocultas do universo para além do campo visual dos cinco sentidos. Sobre esse fato comenta Marilene Felinto (1992): “desde que se lançou no mundo da literatura, Clarice Lispector viu a estranheza provocada por seu texto inovador, chamado de intimista e hermético, se transferir para sua imagem pública. A aura de mistério que a envolvia era alimentada também por certos acontecimentos sinistros...”. Como se pode entrever, o imbricamento autor-texto começa a ganhar ares de indissociabilidade. Borelli (1981, p.34) ainda afirma ser impossível definir as crenças religiosas de Clarice, “pois as tinha. O que fica é o nítido traçado de seu itinerário espiritual, cujo melhor testemunho é o seu Texto”.

Em termos práticos, como reflexo de tal posicionamento vivêncio-textual, podem-se encontrar alguns pronunciamentos do

indivíduo Clarice Lispector que bem poderiam se fundir a qualquer um dos próprios textos ficcionais:

Deve-se ter contato com o Desconhecido sem uma palavra, nem sequer palavra apenas mental, assim como um mudo “fala” com a intensidade do olhar.⁵ (Borelli, 1981, p.35)

A arte é a busca de uma realidade sonhada. Cada vida tem sua arte. Então quer dizer que é no buscar que se repleta o vazio. Mas existe uma ilusão sempre renovada: quando a busca encontra, nasce outro vazio.

Penso e sei que vou ao encontro do que existe dentro de mim, vou a esse encontro nua e descalça e com mãos vazias à mercê de mim mesma. Só eu, que encarno.

Deus, posso me plenificar. Plenificar na pobreza de espírito. (ibidem, p.36)

Talvez só se possa acreditar completamente no que não se pode ver. Dentro de mim há o irreconhecível.

Quero saber o que acontece quando não acontece nada. Qual é o oposto de acontecer? Sei que não é “não-acontecer”. Acho que vem o indizível. (p.37)

Deus significa o alcance do si-mesmo para o sem matéria. Deus significa o encontro de si-mesmo com o próprio mistério de si. Mas o estado de ascese pode viver sem Deus: é quando mais perto me acho do Deus renegado. (p.37)

Acredito até nos demônios interiores. Simplesmente passei a acreditar no que, até então, eu negava pelo raciocínio. Até que a infância perdida irrompeu subitamente na mulher adulta. E eis que de repente há milagres.

Acredito no escuro. O poder das trevas – tudo sem forma e opaco e escuro. É muito bom acreditar no absurdo, e trocar de absurdo. Pensando bem, os fenômenos naturais são os mais sobrenaturais de todos. Eis que a escuridão se dilata e se afina como um simples véu transparente – e eu vejo. Isto: Tudo é mágico porque é ilusão porque se transforma de ilusão para realidade. Atrás de uma coisa existe sempre outra coisa que tem atrás de si outra coisa que... Assim sendo chego ao interior do átomo? ou chegarei enfim à energia primeira que me gerou? (p.55-6)

⁵ Interessante observar o registro intencional maiúsculo destinado ao termo “desconhecido”.

É nesse sentido que a questão do tratamento intencional lingüístico – tanto no aparato sintagmático quanto no semântico – se alia à propensão mística, que tonifica o universo de busca ininterrupta que assiste latente na base mesma do texto clariciano: e instiga, e se torna motivo de interesse. Por isso, determina parte do *corpus* de verificação deste estudo. Entretanto, o teor místico que impregna o discurso de Clarice Lispector posta-se como possibilidade de associação a outras atividades ou motivos que podem amplificar o acervo de estudos sobre o envolvimento criativo da escritora. Pensando nisso, a intenção ora presentificada sugere uma ousadia associativa de ordem diversa, uma vez que se obtempera estabelecer uma mudança no paradigma convencional, ou já esperado, quando se trata de textos acerca de Clarice Lispector. Em decorrência dessa movimentação de sentidos, procuramos destacar os princípios que geram e orientam o discurso literário de Clarice Lispector e nivelá-los aos princípios que conferem consistência e validade a uma sabedoria milenar de experiência e conhecimentos práticos denominada zen-budismo. Assim como o Zen – que muito além de uma filosofia ou religião – é vivência prática que visa colocar o homem em sintonia plena com a dinâmica da própria vida, o discurso de Clarice pode – como efeito – refletir um espírito similar evidenciando empenho para a harmonização absoluta com as coisas e consigo mesma, pelo autoconhecimento.

QUESTÃO COMPLICADORA

Um exercício dessa natureza aponta – antes de mais nada – para uma questão complicadora, uma vez que, além de dispor a exercer atividade especulativa sobre caracteres culturais para nós pouco comuns, ainda se intensifica dada distinção marcadamente opositiva em que se situam as estruturas de pensamento entre o Ocidente e o Oriente. Sobre isso cabem algumas abordagens elucidativas. No ensaio “A imagem”, Octavio Paz observa que a estrutura do pensamento ocidental é calcada na lógica intelectual e sintética do “isto ou aquilo”, o que parece encerrar toda potencialidade de um espírito classificatório, crítico e discriminativo. A dinâmica desse processo evidencia o modo de aquisição do conhecimento como função específica da relação en-

tre dois elementos – sujeito e objeto – que, nela, não se confundem por se manterem eternamente separados. Por conta desse fato de fundamento, a dinâmica circunstancial do pensar no Ocidente implica um posicionamento fixo e irrestrito de dualidade que vai nortear-lhe toda sistemática e conferir-lhe caráter discriminativo, simbolizado pela síntese: “isto ou aquilo”. O pensamento racional e lógico é aquele regido por normas que levam a uma explicação ou mesmo reflexão do conhecimento humano de modo excludente. Não importam as formas de combinação para conferência de conhecimento – a lógica, a dialética –, todas elas, em essência, parecem se revestir do aparato da exclusividade. Desse modo, pensar “nisto” exclui “aquilo”. No fixar “este”, rechaça-se “aquele”. E assim sucessivamente. A dinâmica da esfera correlativa entre sujeito e objeto constitui o instrumento parcializado pelo qual a consciência cognitiva ocidental busca apreender o meio e conferir-lhe classificação e valor. Nesse sentido – pela idealização da filosofia criticista –, Kant se caracteriza como o verdadeiro fundador da Teoria do Conhecimento, definindo-a como o método de filosofar que consiste em investigar as fontes das próprias informações e objeções e as razões em que elas assentam, método que dá a esperança de chegar à certeza.

Conhecer – para o Ocidente – implica raciocinar, destilar o poderio intelectual/investigativo sobre as coisas até um ponto em que nada mais possa ser, delas, extraído. E se caracteriza como o escrutínio do somatório de investigações parcializadas que propiciam o entendimento de uma idéia ou conjunto delas, sempre circunscrito a um paradigma de afirmações e negações. Contraditoriamente, o modelo estrutural de pensar no Oriente vem norteadado pelo veio da experiência impressiva, uma vez que para o “Leste” o processo de aquisição do conhecimento por intermédio da intelecção gera, por si, uma qualidade peculiarmente perturbadora. Assim, segundo o julgamento oriental, o intelecto – ainda que engendre formulações suficientes para alterar a serenidade mental – é incapaz de dar respostas satisfatórias para resolvê-las plenamente. Isso ocorre porque o intelecto não tem interesse na condição do sujeito que percebe, enquanto este pensa logicamente. O intelecto – nesse caso – parece estar, por necessidade, ocupado com a “digestão” dos conteúdos parcializados da consciência e com seus pró-

prios “métodos digestivos”. Assim sendo, mesmo se acercando finalmente do todo, perde-se no percurso de ponderações e auto-questionamentos. Entre afirmações e negações, parece então que o intelecto culmina por captar o que resta das coisas e não elas em si. De certo modo, Kant conclui não ser possível conhecer as coisas tais como são em si. Ou seja, a coisa-em-si ou *noumenon* é inacessível ao conhecimento, uma vez que só nos é dado conhecer os “fenômenos” que se manifestam a partir dela.

O método de apreender oriental não se deixa insuflar pelo tráfego minucioso do intelecto. Para ele não importam as particularidades, razões e objeções. Importa, sim, a captação intuitiva do conjunto observado. Apreender pela intuição implica ascender a uma forma de conhecimento imediato, sem intermediários. Uma assistência presente ao espírito. Esse pensamento vem da origem latina do termo – *tueri* – que significa “ver”. Assim, a captação intuitiva sugere uma visão súbita, logo inefável.

Essa é a tônica que faz o Ocidente falhar na sondagem exata da mente oriental, uma vez que a dualidade, por conseguinte, a discriminação lógica e racional se encontram na base da mente ocidental. Vejamos como Suzuki (1969, p.55-6) se manifesta sobre tal propósito:

O Leste é sintético no seu método de raciocinar, não se importa muito com a elaboração de particularidades e sim com a captação intuitiva do todo. Portanto, a mente oriental, caso imaginemos sua existência, é necessariamente vaga e indefinida, e parece não possuir um índice que imediatamente a revele a um estranho. A coisa está lá diante de nossos olhos, pois recusa-se a ser ignorada, mas quando tentamos colhê-la em nossas mãos, a fim de examiná-la mais íntima ou sistematicamente, ela nos ilude e perdemos a sua pista ... Quando digo que o Leste é místico não quero significar que seja fantástico, irracional e impossível de ser trazido para dentro da esfera da compreensão intelectual. Simplesmente quero dizer que nas atividades da mente oriental há algo de silencioso, calmo, imperturbável, que parece estar olhando para a eternidade.

Essa passagem deixa transparecer o quanto um sistema difere do outro. Enquanto um é seletivo, o outro é acumulativo. Assim, a mente oriental é aquela que se rege pela máxima do “isto é aquilo” (Paz,

1982), o que traz incrustado na base o princípio fundamental da superação dualística dos opostos, sugerindo assim identificar-se ao estado de vivência essencial – atributo da condição inominável do Absoluto. Entretanto, a despeito desse jogo de aproximações e distanciamentos, um estudo que caminha nessa direção aponta para um novo universo de possibilidades que cintila e, por intermédio dele, Clarice e a obra ganham diversa configuração, somando-se ao cabedal de leituras que analistas e críticos especializados já desenvolveram.

APROPÓSITO DO ZEN

Desde já, convém ressaltar a dificuldade de transpor certos termos orientais para a cultura e o modo de entendimento ocidentais, pois muitos deles – na tradução – não conseguem refletir exatamente todo o potencial que possuem na cultura de origem. Assim sendo, o termo Zen – que as línguas ocidentais tomaram de empréstimo ao japonês no início do século XX – prende-se, etimologicamente, ao chinês *ch'na* que deriva da palavra sânscrita *dhyana* e pode ser traduzida – aproximadamente – por “meditação”.

Embora seja uma forma de budismo, o Zen não é uma filosofia e muito menos uma religião na acepção comum da palavra. Desenvolveu-se com a finalidade de pôr ao alcance de todos a iluminação, quer dizer, o conhecimento autêntico de si próprio, na realização da natureza búdica que habita dentro de cada indivíduo. Portanto, trata-se de uma prática experimental movida pela busca do próprio ser.

A dificuldade em definir ou conceituar Zen remonta ao instante tido como de origem: a súbita Iluminação experimentada por Siddharta Gautama – O Buda – no século V a. C. Destinam-se a ele as palavras: “Caso desejeis alcançar as alegrias do Nirvana, deveis afastar as estéreis discussões teóricas ... Se vós, meus discípulos, persistirdes na Prática da Lei após minha morte, meu corpo de Lei continuará eternamente vivo”.⁶ Desse modo, a vivência pessoal prática é a única e exclusiva função Zen. O simples ato de

refletir sobre ele, por intermédio de palavras, é sinal de impertinência, por não ser o Zen e, sim, o referendar sobre ele. Entretanto, a cada dia, novos textos são produzidos sobre o assunto. O importante, então, é entender que duas instâncias paralelas se viabilizam: de um lado, a condição Zen – prática – adquirida unicamente pela experiência pessoal e, portanto, impossibilitada de ser definida, somente vivenciada. De outro, o Zen sobre o qual se escreve. Uma vez anunciada essa diferenciação, compreende-se ser impossível atingir o Zen pela especulação teórica dos próprios postulados. E sim, tão-somente, por uma experimentação de ordem vivencial e prática.

O Zen é direto. Nunca explica, não apela para circunlóquios. Vai ao cerne das coisas sem generalizações. Sempre almeja encarar o “fato” de modo concreto e tangível. Uma vez considerado pelos parâmetros da lógica, o Zen pode parecer uma atividade regida por contradições absurdas e repetições vazias e improfícuas. Posicionando-se acima da afirmação e da negação – o Zen – simplesmente, segue adiante sem deixar nenhuma marca. Silenciosa e serenamente. Assim, pode-se entender que a consciência Zen é a máxima expressão da “não-consciência”.⁷ Buscando criar uma imagem explicativa que se volte para a elucidação desse fato, pode-se tentar impregnar os sentidos com o seguinte questionamento: qual é a consciência que se tem das águas que deslizam entre rochedos? Simplesmente, elas seguem o curso. Por mais que se tente deduzir ou explicar características e/ou propriedades – sejam químicas, físicas, geográficas –, nada as faz mudar o trajeto sereno e silencioso, a própria natureza. A passagem que segue, talvez, torne essa imagem ainda mais acessível: “Um mestre Zen diz: Antes que um homem estude o Zen, as montanhas são para ele montanhas e as águas são águas. Mas quando ele vislumbra a verdade Zen através das instruções de um bom mestre, as montanhas não são mais montanhas, nem as águas são águas. Mais tarde quando ele alcança o local do Repouso (atinge o satori), as montanhas são novamente montanhas e as águas são novamente águas” (Suzuki, 1981, p.15).

7 Para maiores informações, ver Suzuki (1993).

Assim, o silêncio e a ordinariedade dinâmica das coisas estão na base essencial deste modelo de compreensão: expressão da “não-consciência”, há pouco citada.

Para o Zen – por nada explicar e não se valer de discussões teóricas –, o poder da palavra é, ao mesmo tempo, limitado e limitante, pois, para os conteúdos mentais do “Leste”, compreender é viver em si a experiência. Verdadeiramente plenificar o fato é desgarrar-se do verbalismo que – antes de libertar – só faz por escravizar. Paz (1976, p.159-60) registra que “a doutrina Zen – e isto a opõe às demais tendências budistas – afirma que as fórmulas, os livros canônicos, os ensinamentos dos grandes teólogos e mesmo a própria palavra de Buda são desnecessários. Zen predica a iluminação súbita ... Zen é uma doutrina sem palavras”. Assim sendo, só mesmo sentindo as flores brotando – vendo-as sem a intermediação da cultura, da ideologia comunitária (classificação botânica, científica ou popular, tradição simbólica, conotações eufóricas ou disfóricas) ou, em outras palavras, sem a fabricação feita pela realidade nos moldes apregoados por Izidoro Blikstein em *Kaspar Hauser ou a Fabricação da realidade* (1983) – para verdadeiramente adquirir a consciência plena da primavera que se aproxima. Quer dizer, somente depois de superada a razão opositiva entre sujeito e objeto é que o pleno conhecimento acerca deste se concretiza. Lembramos aqui o “sermão sem palavras” do Buda. Consistiu na apresentação de uma flor de lótus a atônita assembléia de monges. Na oportunidade, somente um, Mahakassapa, respondeu-lhe com breve sorriso. O venerável monge viu a flor, compreendeu o profundo significado daquele ato – se não estivesse em paz consigo, como a flor que paira silente sobre as águas, como pregá-la aos outros, sem gerar desordem e conflito – e agiu: agradeceu o silencioso ensinamento com um silencioso sorriso. Ao encontro desse princípio vem a seguinte reflexão de Octavio Paz: “Os jardineiros japoneses não pretendem submeter a paisagem a uma harmonia racional, como ocorre com a arte francesa de Le Nôtre, e sim ao contrário: fazem do jardim um microcosmo da imensidade natural”. E continua, reproduzindo palavras de Chikamatsu: “o poeta não diz: isto é triste, mas faz com que o objeto seja triste, sem a necessidade de acentuá-lo” (Paz, 1976, p.161-2). Observa-se que arte e vida – para o Oriente –

não são elementos de representação e sim de concepção plena, vivenciamento integral de todas as coisas nelas próprias – fato que remete diretamente a um de nossos pressupostos básicos de entendimento da arte produzida por Clarice Lispector – o que se observa por unidade da totalidade. Verbalizar sobre acontecimentos é vincular-se somente ao mero registro – frio e inócuo –, uma vez que se perde o fato em si. O ato de superar a palavra e, conseqüentemente, volver ao estado de conhecimento pleno das coisas-em-si não parece ser tarefa fácil, uma vez que o indivíduo está acorrentado às coisas impermanentes. Nesse sentido, comenta Paz (1976, p.160): “para provocar dentro do discípulo o estado propício à iluminação, os mestres recorrem aos paradoxos, ao absurdo, ao contra-senso e, em suma, a todas aquelas formas que tendem a destruir a nossa lógica e a perspectiva normal e limitada das coisas. Mas a destruição da lógica não tem por objeto remeter-nos ao caos ou ao absurdo e sim, através da experiência do sem-sentido, descobrir um novo sentido. Só que esse sentido é incomunicável através das palavras”.

A palavra do Zen, misteriosa e obscura, torna-se muito potencializada se captada por ângulo mais ordinário. A potência da palavra é obtida ao se dar atenção pura e simples ao que se vê, ao que está bem à frente, sem menção a julgamentos, comentários, reflexões, interpretações, conclusões etc. Simplesmente o ver, isento de qualquer intenção. Desse modo – pela vivência prática –, capta-se o momento em seu dinâmico movimento de duração ao longo do tempo/espço. Entra-se em sintonia plena com ele. Toda a energia se concentra nesse encontro e possibilita experimentar, daí, o silêncio abissal perfeito, a natureza do próprio ser. Enfim:

Imaginal que um homem suba em uma árvore e segure um galho pelos dentes, sustentando assim todo o seu corpo. Suas mãos não se apóiam em nada e seus pés estão fora do chão. Nesse momento, chega outro homem e pede que o da árvore responda qual é o princípio fundamental do budismo. Caso o primeiro não responda está negligenciando com quem o interroga, mas, se tenta responder, arrisca-se a perder a vida. Como poderá ele sair dessa situação? (Suzuki, 1981, p.93)

Ao que comenta Suzuki: “Ao abrires a boca para afirmar ou negar estarás perdido. O Zen não está mais lá. Nem tampouco

estará se ficarmos silenciosos. Uma pedra jacente está silenciosa. Uma flor que desabrocha sob a janela está silenciosa, mas nenhuma delas entende o Zen. Há uma certa maneira de ser, na qual o silêncio e a eloquência se identificam. Onde negação e afirmação estão unificadas numa forma superior de afirmação. Quando conquistarmos isso conheceremos o Zen” (Suzuki, 1981, p.93).

OUTROS PASSOS

De certo modo, pelo tom complexo imprimido ao conjunto das obras, Clarice sentia-se isolada dentro do cenário artístico nacional. Não pertencia a nenhum grupo e nenhum grupo a convidou para fazer parte dele, comenta Borelli. Se, por um lado, isso a coloca numa situação ímpar e corrobora a aura de mistério que lhe ronda o nome, por outro, parece que o exercício criativo realizado por Lispector se fez sentir pela crítica especializada de duas maneiras – particularmente – interessantes. A primeira diz respeito a uma certa instabilidade de opiniões, no que concerne a atributos técnicos, em relação a uma avaliação do “fazer” da escritora. A segunda se refere ao reconhecimento do valor e da genialidade de Clarice Lispector – “Eu luto por manter meu estilo qualquer que seja e que os críticos ainda não depuraram” (SV, p.91). Assim, a atitude da crítica parece só ter corroborado a própria natureza de criação da autora. Apenas tangenciando a solução dos problemas, o corpo crítico mostrou-se envolvido por eles. Desse modo, entende-se que o trabalho da crítica, ao longo do tempo, contribuiu ainda mais para fortificar o mistério e intensificar o estigma de escritora de difícil acesso e compreensão. Entre outros elementos, o que transparece é o fato de que a crítica se preocupou em questionar o trabalho de Clarice e, de certo modo, pagou o preço devido. Neste estudo, o intento é de diversa natureza: o que se busca é uma razão a mais para ele. Portanto, não se trata de estar certo ou errado e sim de estar ou não no caminho. Desse modo, balizado em pensamento de M. Bakhtin (1895-1975) – de que o grande problema da crítica literária contemporânea é o medo de levantar hipóteses; e de que a falta de audácia científica e investigadora torna impossí-

vel elevar-se às alturas ou descer às profundidades do objeto em estudo –, pretende-se algo de inusitado, tanto no ver como no refletir sobre Clarice e respectiva produção.

O somatório de intenções é que enseja o desenvolver do estudo que ora inicia. Em verdade não se trata, em momento algum, de negacear ou mesmo secundarizar o teor artístico da autora em questão. Muito pelo contrário. Trata-se, sim, de uma tentativa de consagrar ainda mais – e outra vez – a qualidade expressiva de Clarice Lispector como criadora, ao ponto de permitir uma brecha para penetrar fundo em outro universo de possibilidades daquele advindo. Outro campo, outro encanto, outra realização.

Indiferente a isso tudo, Clarice constitui um marco que celebra a busca da própria vida essencial por intermédio de uma atividade literária intensa e misteriosa. Escreve Drummond (1977, p.4-5):

Clarice
veio de um mistério, partiu para outro
ficamos sem saber a essência do mistério
ou o mistério não era essencial. Essencial
era Clarice viajando nele.

PARTE I

CLARICE E OZEN

Meus dias são um só climax: vivo à beira.
Clarice Lispector

1 O PROCESSO DE INDIVIDUAÇÃO EM CLARICE LISPECTOR E A EXPERIÊNCIA PESSOAL ZEN

O modelo de criação do discurso de Clarice Lispector, se assim se pode expressar, baseia-se na prerrogativa de “ser cosido para dentro”. Por esse motivo, a autora parece não se preocupar, em primeira instância, com os fatos exteriores tal e qual se apresentam e sim como eles repercutem no interior dos personagens (“Tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou, sabe. Perigo de mexer no que está oculto – e o mundo não está à tona, está oculto em suas raízes submersas em profundidades do mar” *SV*, p.13). Em virtude disso, a obra da escritora sugere apresentar três características reciprocamente implicadas. A primeira se refere a um jogo de envoltórios contínuos entre estados de exterioridade e interioridade atrelados ao próprio indivíduo Clarice Lispector. A segunda aponta para a supremacia que o discurso literário devota ao interior em relação ao exterior. A terceira, ao serem relacionados tais estados, culmina por associar elementos de categoria real a elementos de categoria ficcional. Desse modo, o ato de produzir literatura para Lispector possibilita, de antemão, ultrapassar os limites que visam distanciar os elementos reais dos ficcionais, promovendo a comunhão entre eles. Ao que parece, isso ocorre uma vez que o trabalho criativo não se destina a, unicamente, elaborar um mundo “para-real” – estatuto da vigência artística – e sim, por intermédio da construção desse mundo paralelo, recuperar o real em estado de primordialidade. Para isso, Clarice se utiliza dos atributos artísticos visando dar-se a conhecer em profundidade e experimentar o contato íntegro com o ser que assiste em todos os indivíduos.

O fato de utilizar a literatura como forma de conhecimento para buscar a essência da vida no âmago de si se evidencia, pois, mesmo não se tratando de uma produção literária de caráter autobiográfico, torna-se difícil dissociar da obra de Clarice o indivíduo Clarice Lispector, fato que se opõe à corrente teórica da literatura que situa vida e obra em estágios diferenciados. Além do mais, desde o surgimento com *Perto do coração selvagem* (1944), já detectara Antonio Candido (1970), em “No raiar de Clarice Lispector”, a primazia de um discurso literário que procura mais absorver a essência do que a existência: “mais o ser do que o estar” (p.128). E este parece ser um dos agentes complicadores que se manifestam no texto de Clarice: um transcender-se em movimento contínuo de busca interior. Desse modo, o discurso não visa relatar Clarice, nem mesmo as coisas que a envolvem. Parece buscar, sim, o ser que preexiste nela e, mais do que isso, em todos os indivíduos. Aí a mudança contundente de grau. O salto para o inesperado. A literatura de Clarice, embora não se dissociando dela, sugere ultrapassar os limites táteis e psicológicos dela própria, como sensivelmente captara – de início – Antonio Candido: “Os seus processos e a sua indiscrição repelem, todavia, a idéia de análise. São antes uma tentativa de esclarecimento através de identificação do escritor com o problema, mais do que uma relação bilateral de sujeito-objeto” (p.129). Posicionamento que se confirma pelas palavras da própria escritora:

Por que escrevo: teria antes de ir ao profundo último de meu ser.
– Não. Eu não sei por que escrevo.

A gente escreve, como quem ama, ninguém sabe por que ama, a gente não sabe por que escreve.

Escrever é um ato solitário, solitário de um modo diferente de solidão. Escrevo com amor e atenção e ternura e dor e pesquisa, e queria de volta, como mínimo, uma atenção e um interesse ...

Eu penso e sinto em português, e só esta língua penosa e terrível me satisfaria.

Nossa língua – que ainda borbulha e que para ser traduzida precisa de duas ou três palavras que lhe expliquem o seu sentido vivo – que precisa mais do presente do que mesmo de uma tradição, exige que o escritor se trabalhe a si próprio como pessoa a fim de que possa depois trabalhá-la.

A linguagem está descobrindo o nosso pensamento, o nosso pensamento está formando uma língua que se chama de literária e que eu chamo de linguagem de vida. (Borelli, 1981, p.67, grifos meus)

Parece claro o posicionamento assumido de que a matéria para a concretização da arte literária se confunde com aquela pela qual se vale para vivenciar a própria vida. Em *Um sopro de vida* (1978) encontra-se: “Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida. Viver é uma espécie de loucura que a morte faz. Vivam os mortos porque neles vivemos” (p.11). Ou, ainda: “Escrever é uma pedra lançada no poço fundo. Meditação leve e terna sobre o nada” (p.14).

Observa-se a importância que a autora devota ao encontro – vida/arte – para sustentar o complexo da narrativa. O universo da arte lhe é o meio pelo qual se lança – motivada por uma intenção consciente e predeterminada – na busca da ordem primeira das coisas por intermédio das reações interiores colhidas dos personagens em ação no tecido literário. Assim, a fala de Clarice se impregna da literatura de Clarice e vice-versa. É nesse sentido que o texto pode ser entendido como receptáculo da própria vida: o sítio potencial onde a autora se lança à procura – “Só a falta me justifica uma Busca jamais atingida. Mas enquanto isso, hoje é hoje” (Borelli, 1981, p.36) – e ao estudo de si mesma – “Minha necessidade me informa” (ibidem) – pela vida que experimenta a cada fluxo de criação:

Eu me uso como forma de conhecimento.

Minha vida começa pelo meio como eu sempre começo pelo meio, aí vai o meio. Depois o princípio aparecerá ou não.

É mês de outubro.

O ano está com um sol em ocaso.

No que precede o acontecimento – é lá que eu vivo. Espero viver sempre às vésperas. E não no dia. O presente só existe quando ele é lembrança e só existe quando ele vai ser.

Estive à beira de compreender o tempo, eu senti que sim. Mas logo em seguida ao leve vislumbre, tive uma espécie de medo de penetrar sem nenhuma lógica na matéria que me pareceu de súbito sagrada:

Não esquecer: hoje é agora. Ressoam os tambores anunciando o sem-começo e o sem-fim. Abrem-se as cortinas. Eu sinto que a realidade é tridimensional. Por quê? Não consigo explicar. O que sinto é no sem-tempo e no sem-espço. O tempo no futuro já passou.

É fascinante lembrar-se. De repente o passado é uma coisa que ainda vai acontecer, só que já se prevê tudo o que vai acontecer. Lembrar-se: às duas horas da manhã desci do avião para escala em Manaus e depois de novo subir. Na base aérea estaquei atônita: o que respirava lá não era normal, por Deus, devia ser algum óleo gosmento. Eu não conseguia respirar e atravessando o meu peito uma bruta mão forçava a encostar o estômago nas minhas costas. Era o sétimo elemento: o calor que se interpunha entre mim e a água salvadora. Eu só sei viver as coisas quando já as vivi. Não sei viver, só sei lembrar-me. (Borelli, 1981, p.15-7, grifo meu)

Pela prática de tal expediente, constata-se o pendor a uma produção literária afeita a um determinado tom filosofante que se caracteriza pela intenção de ampliar a compreensão das coisas e buscar apreendê-las em totalidade, no que se refere à causa primeira, à realidade suprema, ao ser Absoluto. Assim, o texto pode ser concebido como uma ação que se põe a caminho da essência das coisas existentes em seus movimentos interiores.

Uma vez tomada por essa intensidade de atuação, Clarice se debate com as peripécias e revoluções do mundo, e o reflexo disso – o próprio texto – se contorce ao sabor dos fatos e das vivências experimentados e/ou idealizados.

A escritora manipula a palavra e o modo de organizá-la de maneira segura e completamente particular como proporcionando enfoque específico ao relacionar forma e conteúdo. Atitude que, além de situá-la em posição extraordinária dentro do movimento literário nacional, outorga-lhe um caráter de contínuo estranhamento apreendido pelo imbricamento entre o pulsar da extratextualidade – representado pela vivência social da escritora – e o pulsar da textualidade, representado pela criação ficcional: o universo diegético dos conteúdos narrados.

Toma-se essa questão por balizadora, uma vez que Clarice promove o encontro dessas duas instâncias e o utiliza como força propulsora para desencadear todo o potencial de revelação interior que busca atingir com a atividade produtiva. No entanto, uma ação nesse sentido se posiciona em desconformidade com o fato de que textos literários sugerem natureza ficcional e textos não-literários, natureza real. Assim, para que se viabilize a conjunção entre as

duas categorias, é imperativo que a autora introduza nesse processo elaborativo um terceiro elemento que se qualifique para possibilitar tal atividade. Para isso, é necessário que esse agente se potencialize como um “transgressor de limites”.¹ A este elemento denominamos *propósito de experimentação*, aqui entendido como a menção relativa a capacitar para toda e qualquer ação intratextual um potencial interiorizado de fato real. Pela inclusão desse agente no processo de criação, a realidade exterior pode ser remetida ao interior da ficção, refletindo especularmente nas ações e reações dos personagens, antes de retornarem ao âmbito da exterioridade pelo experimento da própria escritora.

Teoricamente, no instante de repetição da realidade no texto ficcional, ela aparentemente não mais se apresenta como tal por estar, *a priori*, sendo manipulada fora da natureza de origem. Assume então – no contexto ficcional – um papel figurativo e assim representa um reflexo dela mesma como realidade vivencial. Entretanto, pelo propósito de experimentação, gera-se um princípio intencional – imprimido pela vocação inquisidora de Clarice – que, na prática, viabiliza o salto ao movimento de transgressão e promove o encontro desses estágios a uma única e mesma validade. Nesse sentido, a instância intencional também participa desse estado gerativo como potência transgressora, por fomentar a confluência realidade/ficção.

Destaca-se a imperativa atuação do propósito de experimentação no que concerne à relação realidade vivencial e princípio intencional. Pelo propósito de experimentação, concretiza-se o princípio intencional que, por sua vez, atua sobre o real para fundi-lo ao âmbito ficcional. Toda essa movimentação de forças acaba por sugerir a ruptura de um esquema canônico – dúplice e estático – que posiciona em extremos opostos realidade vivencial e ficção, para revolucioná-lo numa relação isenta de quantificação opositiva, superadora de limites dualísticos, caracterizada então apenas por sua dinamicidade. Parece pertinente dizer que o rompimento com essas marcas separadoras é que confere à obra de

1 Termo de Wolfgang Iser.

Clarice Lispector um caráter essencialmente dinâmico. Aí está a validade há pouco mencionada. O encontro intencionalmente provocado por Clarice faz que realidade vivencial e ficcional se superem e, sem perderem suas características individuais, se consagrem em signo de outra natureza, inteiramente novo e revelador. É o caso, apenas para tornar o raciocínio menos árido, de *Um sopro de vida* (1978), em que Clarice cria *alter egos* que, *incontinenti*, se confundem com ela própria. Por exemplo, veja-se a passagem em que Ângela Pralini (personagem criada pelo “Autor”) registra no diário: “O objeto – a coisa – sempre me fascinou e de algum modo me destruiu. No *meu* livro *A cidade sitiada* eu falo indiretamente no mistério da coisa. Coisa é bicho especializado e imobilizado ... No “Ovo e a galinha” falo no guindaste. É uma aproximação tímida *minha* da subversão do mundo vivo e do mundo morto ameaçador” (p.115, grifos meus). Entretanto, é Clarice Lispector (em carne e osso) a autora desses títulos. O mesmo pode ser verificado pela identidade de discursos entre “Autor” – “A minha própria vida tem enredo verdadeiro. Seria a história da casca de uma árvore e não da árvore” (p.19) – e de sua cria (Ângela Pralini) – “Quando eu me olho de fora para dentro eu sou uma casca de árvore e não a árvore” (p.51).

De acordo com esse encadeamento, o discurso de Clarice vislumbra apresentar-se quase literariamente destituído de si mesmo, emergente de um caráter vivencial, também, quase destituído de realidade tangível. Assim – na confluência –, o texto e a vida se coadunam segundo um princípio vital que se destina a uma finalidade de primórdios, do “um” no todo, motivo pelo qual vida e texto se qualificam como quase-destituídos das respectivas funções para – nesse ato – se consagrarem a uma outra e única realidade que ultrapassa a própria vida e o próprio texto.

Até então desenvolveu-se um raciocínio analítico sobre esse artifício utilizado por Clarice. Em termos práticos, o senso de confluência que promove o estatuto do encontro pode ser observado em inúmeras passagens da escritura clariciana. Numa delas, abstraída de *A paixão segundo G. H.* (1964), Lispector põe às claras a expectativa de realização do encontro como único meio plausível de chegar à própria natureza das coisas:

Assim como houve o momento em que vi que a barata é a barata de todas as baratas, assim quero de mim mesma encontrar em mim a mulher de todas as mulheres. A despersonalização como a grande objetivação de si mesmo. A maior exteriorização a que se chega. Quem se atinge pela despersonalização reconhecerá o outro sob qualquer disfarce: o primeiro passo em relação ao outro é achar em si mesmo o homem de todos os homens. Toda mulher é a mulher de todas as mulheres, todo homem é o homem de todos os homens, e cada um deles poderia se apresentar onde quer que se julgue o homem. Mas apenas em imanência, porque só alguns atingem o ponto de, em nós, se reconhecerem. E então, pela simples presença da existência deles, revelarem a nossa. (p.112)

A passagem sugere que o fluir da consciência se mostra claro e afirmativo, não permitindo margem para dúvidas ou mesmo indecisões: “A despersonalização como a grande objetivação de si mesmo”. É a promoção do chegar a si pela perda de si mesmo, reflexo de uma aventura que alude inteiramente à superação da dualidade capital do ser/não-ser, ao mesmo tempo que evidencia o não se importar com os estágios parciais no processo de desprendimento.

Situação homóloga encontramos na prática Zen. O modo de conhecer oriental é o vivenciar em toda plenitude a “coisa” pretendida e difere, substancialmente, do modelo ocidental. Assim é o Zen. Nele a busca é a coisa buscada; a coisa buscada é a própria busca. Portanto, não havendo distinção de oposições, não há busca e nem coisa buscada. Há a confluência num todo único e invariável. Há o encontro e a realização experiencial. Por isso, o Zen pressupõe a constância ao encontro búdico em si mesmo, uma vez que – como meta – está na razão do próprio indivíduo e inerente a todo ele. Em virtude desse fato, afirmam os mestres Zen que o percurso para atingir o estado búdico não vai além de uma aventura em torno de si mesmo, o que só vem a explicitar uma experiência de origem fundamental: o assédio ao próprio indivíduo.² Daí toda e qualquer prática Zen referir-se – como realização de encontro – única e fundamentalmente à experiência pessoal, não importando mais se se

2 Essa constatação remete ao ensejo praticado por Clarice em relação ao modo de organização do tecido literário, aproximando de maneira surpreendente ambas as atitudes.

vivência a condição de mestre ou de discípulo, de “isto” ou “aqui-lo”. O sistema de desenvolvimento do Zen se estrutura segundo a relação distinta entre mestre e discípulo. Entretanto, na prática, a figura do mestre é pura inquietação. Ele só está para apontar o caminho. Nada mais distante do Zen – do Caminho – do que o dedo que o aponta. O Caminho não é a direção apontada, muito menos o dedo que o destina. O Caminho é a própria realização das coisas nelas mesmas, independente de qualquer fator exterior à experiência pessoal. Toda iniciação Zen tem finalidade volvida em si mesma – os mestres bem o sabem –, pois a promoção do salto superador de dualidades é uma realidade que somente se faculta ao aprendizado – dinâmico – adquirido pela própria vivência individual na expressão da prática experiencial. Fato que sublima a máxima Zen: “ver-se dentro da natureza própria do ser”.

O empenho requerido pela produção literária de Clarice Lispector se incita no sentido de estreitar o foco de atuação para estimular-se, analiticamente, no processo de despersonalização. E a escritora o promove por adequação de afinidade e semelhança. Sobre questão homóloga Michel Foucault (1966, p.98) menciona: “Para o conhecimento, a similitude é uma moldura indispensável. Porque uma realidade ou uma relação de ordem não pode ser restabelecida entre duas coisas a não ser que a sua semelhança permita compará-las”. Como discutido teoricamente, esse princípio de semelhança vem do sentido de enquadramento global imprimeado pela artista ao associar – de modo sintético e generalizado num mesmo eixo paradigmático – elementos que, em si, possuem individualidades próprias: elementos extratextuais – criador e receptor – e elementos textuais – personagens em ação que ora denominamos, genericamente, criaturas.

Vejam como isso ocorre. A exemplo de *Um sopro de vida*, em *A hora da estrela* (1977), no que tange ao envolvimento criador/criatura, percebe-se que há muito de Clarice em Rodrigo S. M. (narrador/personagem), bem como em Macabéa. Nesse caso, o envolvimento é ainda maior, pois muito pouco diferem ou se distanciam Rodrigo e Macabéa, uma vez que ele, ao narrar a história e desenvolver-lhe a trajetória, culmina por desmascarar-se e revelar a si próprio. O processo de similitude é possível, pois, à primei-

ra vista, a narrativa parece se estruturar de acordo com dois planos de atuação sobrepostos e contíguos. O primeiro em que Rodrigo (“escritor”) narra as venturas e desventuras de uma personagem criada: Macabéa. E o segundo em que, ao narrá-la, reflete-se nela, e descobre a si próprio exercitando-se num processo de auto-definição. Da mesma maneira Clarice, ao elaborar e, portanto, entregar-se ao próprio texto, seja por intermédio de um “autor-implícito”, realiza ela, consigo mesma, um exercício similar ao realizado por Rodrigo e o motivo da narração. Agindo desse modo, sugere-se que ambos buscam estender as indagações interiores. Estabelece-se, pois, uma equivalência interna entre Clarice Lispector e Rodrigo S. M., ora personagem, ora narrador (“escritor”). Clarice cria a obra *A hora da estrela*. Rodrigo, como escritor interiorizado ao texto, cria a história de Macabéa e se reconhece nela. Desse emaranhado de imagens, observa-se que Clarice atua sobre Rodrigo que atua sobre Macabéa; investida que culmina por refletir a condição de ambos. Ainda outro fato evidencia a aproximação entre eles. Trata-se do conteúdo expresso na Dedicatória do Autor (na verdade Clarice Lispector). Com a inclusão dessa espécie de “advertência” no romance *A hora da estrela*, ao mesmo tempo que, por um lado, a autora amplia o tom de ambigüidade reinante na obra, por outro, parece tornar explícita uma dada situação de equivalência de forças e de atitudes orientadas para a comunhão de Clarice em Rodrigo, não numa mesma figura, mas em figuras de uma mesma coisa, de uma mesma intenção, de uma mesma devoção.

No que se refere ao texto, ao apontar para essas instâncias duradouras, destacam-se as situações de estranhamento, denominadas momentos de epifania. Por intermédio deles, as personagens passam para plano diverso – essencial e revelador – e travam contato com regiões íntimas e desconhecidas de si mesmas. O mesmo se oferece a Clarice e ao receptor, por serem partes integrantes do cíclico processo, e pode ser destacado como um dos caminhos de penetração de criador e receptor no universo gerido e digerido no interior do texto. Basta, portanto, o encontro de dois estados: o do corpo dos agentes externos ao texto (criador e receptor) com o corpo dos agentes internos ao texto – personagens e sentidos observados pela comunhão/revelação vivenciadas em cada um deles.

Clarice, como construtora do discurso literário, se doa por inteiro em suas criaturas. Estabelece, assim, a oportunidade da despersonalização. Em *A hora da estrela*, enquanto o “escritor” Rodrigo S. M. desenvolve a narrativa, Clarice, como indivíduo, dá-se a conhecer a si mesma, descobrindo-se e revelando-se, especularmente em Rodrigo. É nesse sentido que se pode entender o tom confessional que segue: “escrevo porque sou ... e se não fosse a sempre novidade que é escrever, eu me morreria” (p.27).

A passagem permite inferir que – para Clarice – o ato de escrever assume qualidade de algo inesperado e revelador – de “sempre novidade” – em que a autora parece alimentar, arraigada ao pensamento mais íntimo, um sentido que se eterniza: o que estará por vir, de mim...? Ou seja, o que desconhece dela própria que ainda mereça ser revelado. Veja-se o excerto: “Onde está minha corrente de energia? Meu sentido de descoberta: mesmo que assumisse forma obscura. Eu sempre esperava alguma coisa nova de mim, eu era um frisson de espera: algo estava sempre vindo de mim ou de fora de mim” (SV, p.57). O sentido sugere especializar-se como o fator de relevância e determinação primordial da poética de Lispector. Em concordância com essa linha de pensamento, Clarice – como criadora – parece coabitar e coexistir nos dois planos de atuação possíveis: no textual e no extratextual, evidenciando em si uma ação transgressiva. Observa-se em *Um sopro de vida*: “É incômodo ser dois: eu para mim e eu para os outros. Eu moro na minha ermida de onde apenas saio para existir em mim: Ângela Pralini. Ângela é minha necessidade. Mas ainda não sei por que Ângela vive numa espécie de contínua oração” (p.30). Do aparato extratextual é que retira a adequada condição para se lançar ao outro plano. E no textual – valendo-se de um procedimento, ao mesmo tempo autofágico e intensificador – é que parece se encontrar consigo mesma e se revelar. Isso ocorre porque a escritora detém em si a tensão de experimentar as duas realidades, configuradas pela ação de desdobramentos dela própria. Em verdade, tal fato só tem validade como “processo para”, pois, como visto, a razão fundamental desse procedimento se abre toda, não à evidência de uma ou outra, mas, sim, para uma terceira, a que realiza a concretude no próprio encontro em si. Emana de Clarice um sen-

tido que experimenta o sistema convencional (extratextual) cognitivo e realizável segundo padrões preestabelecidos pela sociedade. Paralela e concomitantemente, emana da escritora outro sentido, de outra natureza, mais etéreo e liberto de convenções. Este segundo se mantém em contínua consonância com o plano extratextual. Entretanto, aponta para dimensões mais profundas, valendo-se da condição de ser o veículo pelo qual a realidade externa se introjeta no plano diegético. A ele parece destinar a finalidade de fechar o ciclo da atividade inquisidora de Lispector: a obra e a vida. Portanto, o desmembramento da escritora constitui a força motriz capaz de detonar um novo mapeamento específico de espírito primeiro – que sempre esteve nela – e propiciar a busca ao indivíduo original Clarice Lispector: “Ela é dupla? e a vida dela é dupla? Assim: de um lado a atração pelo intelectualizado, de outro, é aquela que procura a escuridão aconchegante e misteriosa e livre, sem medo do perigo” (SV, p.136).

Clarice articula esse mecanismo visando buscar uma resposta para as indagações essenciais sobre a natureza do ser e seus atributos. Em virtude disso, movida pelo princípio do encontro – razão do processo de similitude que empreende ao conjunto de elementos envolvidos no sistema criador/criatura/receptor – faz de si mesma um laboratório de investigações, evidenciando a própria *individualidade*, visando à experimentação pessoal. Tudo sugere refletir em termos de caráter individuado: tempo, espaço, motivo, organização do discurso, vida... Sobre essa questão, pronunciamento da própria escritora:

Agradeço a Deus ter uma casa, um quarto, uma cama, eu. Noto que do lado (casa, refúgio contra o mundo) fui afunilando minha proteção até atingir o vértice: eu.

“Eu” é o meu último refúgio. *É lá, nele, inclusive, que encontro a imagem dos outros. Também porque, destroçada, reduzi-me a um eu.* Só eu é que me recebo. (Borelli, 1981, p.32, grifo meu)

Do ponto de vista oriental, o relance na própria natureza, o homem original e a profundidade do ser são para o Zen experiências essenciais, às quais todo indivíduo pode ter acesso pela disciplina – não imposta, mas inerente à própria compreensão do desejo – de

uma prática pessoal. Vejamos o que Suzuki (1969, p.23) menciona sobre o fato: “O Zen ... leva-nos de acordo com as necessidades de nossa vida interna até um reino absoluto em que não existe qualquer sorte de antítese”. Ou seja, o Zen conduz o homem à origem essencial de si mesmo. Esse posicionamento sugere resumir a validade do encontro – segundo a orquestração Zen – circunstanciada à experiência pessoal. Encontrar-se com as coisas para, absolutamente, conhecê-las como tais. Vivenciar completamente o estado de se encontrar consigo mesmo e plenificar a própria natureza, entrando em sintonia direta e absoluta com o movimento harmônico da vida, longe das aparências, das intempéries e das representações fenomênicas. O homem na vigência desse estado não mais se dispõe à dicotomia felicidade/infelicidade. E é tudo o que almeja. Transgredir os limites que o escravizam aos dissabores dualísticos das coisas. A afirmação da felicidade já implica a sua negação, ou seja, o saber tácito da existência da infelicidade que corrói a vivência do instante feliz. Por outro lado, se o homem se amalgama à superação desses opostos, nada mais há a temer, nada há do que se queixar, pois uma afirmação suprema eclode do processo e a felicidade se faculta durar, independente das intempéries do sim e do não. A existência é tomada como, simplesmente, o viver nela isento de qualquer juízo de valor ou questionamento. Todas as coisas que rodeiam o ser o atingem na exata medida em que ele as atinge, atitude que consagra harmonia a todas as coisas nelas próprias. Extinguem-se, ao que parece, a dor, a incerteza, a infelicidade como elementos impermanentes para vivenciarem realizações de permanência perenes: a experiência da contínua e completa felicidade.

Note-se que atingir a si própria, em Clarice, é também amoldar-se, integralmente, a um estado e não a uma condição. Entendemos tratar-se de uma fuga do aparente para o processamento de uma experiência irremediavelmente nova que só a prática pode vitalizar. E é nele que tudo parece confluir, indivíduos e coisas. Um estado de espírito?... um estado natural?... apenas estado sem qualquer adjetivação.

Regida pelo processo do individuar, Clarice se mostra como um laboratório auto-reflexivo. Isso pode justificar o envolvimento com as próprias criaturas, numa partilha recíproca. Por conta disso, partimos do pressuposto que os textos de Clarice expressam

fragmentos que compõem um único e mesmo texto, em que realidade exterior e ficção se fundem na busca daquele estado que modula a razão fundamental do ser. E só se possibilita a partir da fixação do indivíduo. Questão que se amplia quando se pensa na relação entre o engendramento do texto e o destino final (teleológico) que correspondem, respectivamente, aos estados criativo e implicativo. Os artifícios de que Clarice se vale para elaborar o tecido literário e o grau de contundência que põe em ação para isso consagram o que se denominou estado criativo. Ao usar a linguagem com decidida intenção, o texto possibilita tanto a ela quanto ao receptor lançarem-se ao encontro de si mesmos. Retoma-se, então, a idéia confluyente daquelas duas formas dinâmicas de realidades, a vivencial/exterior e a experimental/interior como meio de objetivarem a uma única, de natureza vital. Assim, oriundo do poder da linguagem expresso pela autora, consagra-se o que se denominou estado implicativo. Como ditam as normas da ordinariedade, o final de todo texto é comunicar-se com o receptor, propiciando o instante de concretude plena de sua motivação, como veiculador de mensagens. De maneira genérica, ambos os estados – criativo e implicativo – co-participam igualmente – em termos de validade – em um mesmo plano de ação. Contudo, em Clarice Lispector, como a experiência do estado implicativo é uma ação transgressora de limites, sugere assumir papel proeminente na relação, uma vez que, ao conferir potência ao sujeito latente ao exercício lingüístico, instiga à co-participação do receptor em grau específico. Isto é, também propicia a ele – pela intervenção sobre a linguagem – acesso a um estado próprio de encontro interior profundo e primordial, motivado por uma intenção criadora predeterminada: a expressão da individualidade pela ordenação da atividade artística. O estado criativo e a proeminência depositada no estado implicativo se fundem em um mesmo objeto. Isso se configura pelo fato de que a missão da qual a escritora se incumbe, ao conceber o processo de envolvimento com as criaturas, se destina a vivenciar o experimento original para a existência pelo incremento do mecanismo de individuação. Nesse sentido, Clarice produz uma obra expansiva, que objetiva demonstrar a si própria e comunicar ao outro a possibilidade de se lançarem o tanto quanto possível à experiência do

grande salto. Assim, a partir de uma relação tríplice – criador/criatura/receptor –, atinge-se, pela promoção ao encontro, a uma razão única, porta de passagem para o estado individual. O que vale dizer, estágio de individuação com o todo, aprofundamento do estado de despersonalização como acesso a si mesma.

Como viu-se, o esforço sêmico é animado pela proeminência tensiva do estado implicativo que, por sua vez, produz, pela ação, forças energizadas de sentidos e direções determinadas. Sobre elas, agora, deixemos cair a percepção com o fito de, ao evidenciá-las em ação, buscar sincronia e comprovação daquilo que o signo verbal, de certo modo, já endereçou.

Dois conjuntos de atitudes interagem nesse processo. O primeiro, de caráter genérico, estabelece a ordem natural do criar artístico. Quer dizer, a dinâmica dessa relação parte da concepção extratextual do criador que executa o trabalho, uma vez que lança mão de elementos que possibilitam a elaboração de um discurso, direcionando-se para a concepção “con-textual” da criatura. Após ser engendrado todo o mecanismo interior – processo de enunciação-enunciado –, salta, em retorno, para a esfera da extratextualidade, via concepção do receptor, fato que o coloca em contato com o autor e respectivo pensamento. Assim, gera-se uma cadeia triádica completada em si mesma:

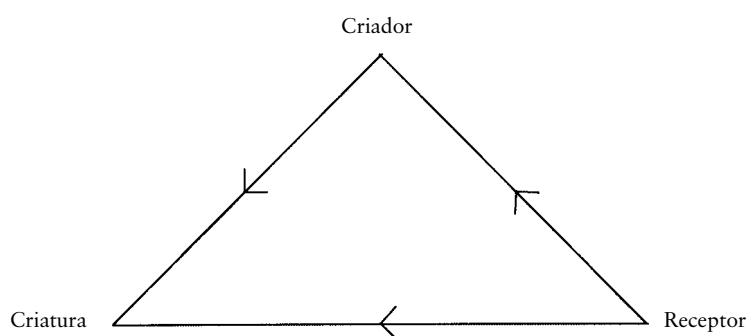


FIGURA 1

Na prática, duas possibilidades se verificam. Por um lado, o receptor pode, conscientemente, entender e vivenciar a intenção pretendida pelo criador. Por outro, disso não se aperceber e manter-se em

estado de ignorância em relação a toda possibilidade de penetração e comunhão com o texto e tudo aquilo ao qual foi destinado. Interessamos evidenciar a possibilidade de o receptor se reconhecer no universo e se identificar com a tensão conflitiva empreendida pelo criador.

O segundo conjunto de atitudes processuais – de caráter específico – se aplica diretamente à prática efetivada por Clarice, modalizado pela proeminência do estado implicativo. Em razão disso, o processo energético se subdivide em duas instâncias:

1 *Plano de relação textual*: caracteriza-se pela ação de forças movidas por iniciativas de criador e receptor ao destinarem-se ao universo da criatura e nele se experimentarem mutuamente;

2 *Plano de relação extratextual*: caracterizado pelo entrelaçamento de forças intencionais entre as ações de criador e receptor, na medida em que tanto um quanto outro se dão a experimentar na busca dinâmica do ser, isento de qualquer outro denominativo. Esquematicamente:

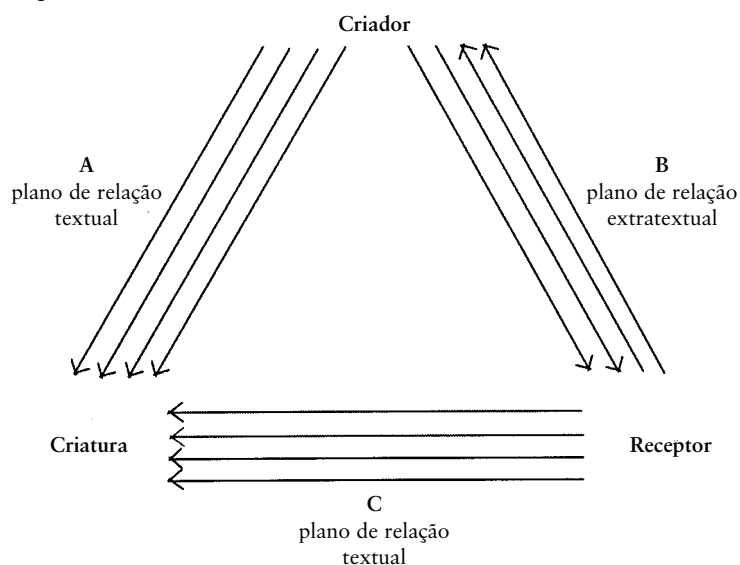


FIGURA 2

Nesse sentido, uma vez apresentados os dois conjuntos que atuam no processo de criação intencionalmente praticado por Clarice Lispector, o que se pretende é efetuar um trabalho de

desmontagem dos esquemas propostos, salientando em cada parte envolvida a evidência de uma representação resultante de forças componentes, para depois iniciar uma remontagem de todo o processo e, nele, visualizar a caracterização da força resultante global do sistema. Assim, o procedimento de desmontagem e remontagem vem ao encontro da transfiguração superativa de realidades promovida por Clarice para concretizar o encontro consigo mesma.

Atuando sobre o primeiro triângulo em que se relacionam de modo seqüencial os três elementos que compõem a cadeia, o movimento interno – encerrado pela ação de forças de sentidos e direções consecutivas – determina um ciclo encerrado em si mesmo. Desse modo, a força resultante se esquematiza:

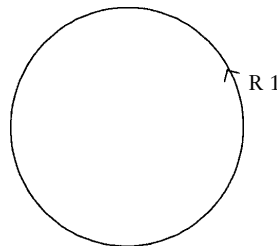


FIGURA 3

Paulatinamente, no segmento B do segundo sistema triangular, as forças que pertencem ao plano de relação extratextual se condensam de forma a conferir sentido e direção barrados em próprios limites extremos – do criador para o receptor e vice-versa –, deslocando-se, reflexivamente, de um extremo a outro. Portanto, pode-se pensar em infinitas forças se digladiando entre os dois pólos. Assim, como força resultante representativa desse fluxo concentrado de mesma direção e de sentidos opostos, pode ser assim visualizado:

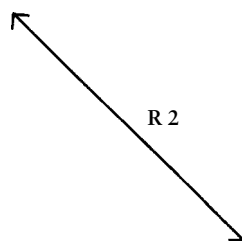


FIGURA 4

Nos espaços de competência representados pelo plano de relação textual A e C, ocorre uma confluência de forças a um ponto de convergência no vértice em que se situa a modulação criatura. Ou seja, tanto criador quanto receptor se lançam em direção ao texto, em princípio movidos por motivos distintos. Conclui-se, então, que forças de mesmo sentido e direção – cada feixe ao respectivo turno – se encaminham para a convergência em um mesmo ponto. Assim se potencializam em termos de representação resultante:

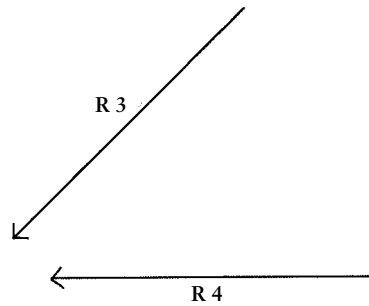


FIGURA 5

Uma vez dissecada a configuração representativa em termos de forças resultantes parciais que atuam no processo, efetuemus agora o percurso inverso, observando a direção e o sentido resultante final (R) que o processo evidencia:

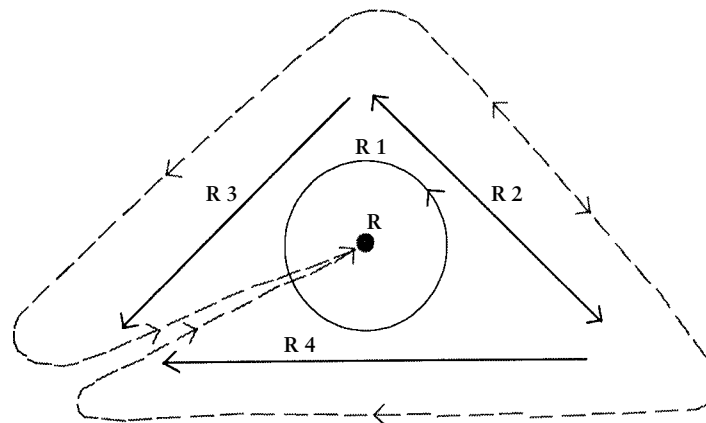


FIGURA 6

A resultante obtida não privilegia mais força representada por retas ou círculo, e sim se concentra em um ponto no centro e no interior do sistema. Uma realidade resultante puntiforme, compacta de concentração energética centrípeta, que brinda toda a potencialidade de explosão autocentrada no indivíduo: a representação esquemática do “um”, do processo de individuação experimentado por criador e do possibilitado ao receptor. Assim, os elementos constituintes se perdem na confluência dos segmentos parciais para se encontrarem no centro do próprio processo, representados pela figura totalizada e unificada no próprio indivíduo: “Ligo-me a esta ausência vital e rejuvenesço-me todo, ao mesmo tempo contido e total. Redondo sem início e sem fim, eu sou o ponto antes do zero e do ponto final” (SV, p.11). Em termos de intenção e articulação do discurso, observemos outra passagem, agora de *Água viva* (1973), em que Clarice sugere verbalizar toda a energia depositada num procedimento imperativo: “Por enquanto há diálogo contigo. Depois será monólogo. Depois o silêncio” (p.49).

Dimensionar-se à própria natureza – por um procedimento de individuação que culmina em despersonalização – parece ser a primeira e fundamental experiência por ela realizada. Para tanto, Lispector se arma do texto e das criaturas. Ao buscar o ser que nela habita – ao mesmo tempo – abre vazante para conhecer o ser presente em todos os indivíduos. Por construir um objeto destinado ao outro, a recepção textual é um partilhamento que objetiva a unidade global que se congrega no discurso clariciano. Do mesmo modo que no Zen, de nada valem a construção textual, a intenção nela imprimida, a comunhão na recepção, se verificadas de maneira parcializada ou como “destino para”. Então, o que se há de ressaltar em ambos é a consciência e a consonância de atitudes geradoras para desencadearem, em todas as direções, forças que visam a um e único vivenciamento: a relevância do encontro pela experiência pessoal como razão invariável para atingir a realidade natural do ser. Quanto ao Zen, isso se concretiza pela vivência pessoal que possibilita experimentar o “satori” e, no universo de Clarice, pelo conhecer a si própria e o possibilitar ao outro o mesmo experimento, em primeira instância.

Assim na prática, tanto em Clarice quanto no Zen, um fato comparativo – objetivado no encontro – se justifica. No Zen, o

envolvimento entre mestre e discípulo e, em Clarice, entre ela e suas criaturas. O que se deseja evidenciar é o fato de que do mesmo modo como a atuação do mestre sobre o discípulo só serve para colocá-lo em condições de promover o encontro/o próprio Caminho pela experimentação pessoal e independente, o mesmo se processa entre Clarice e suas criaturas. Entendamos bem isso: ao mesmo tempo em que Clarice assume a função de destinadora de suas criaturas – como o fazem os mestres Zen –, a carga intencional depositada sobre as personagens não recai sobre elas, mas volta-se sobre a própria destinadora. É preciso que ela, como destinadora, deixe de lado o espírito de destinação e se promova no próprio salto, por assumir uma condição semelhante à do discípulo, que se supera na superação do próprio ensinamento. Assim, à Criatura – como razão polarizadora – se destina a função de meio pelo qual a Criadora se possibilita experienciar na plenitude interna de toda e qualquer ação/situação externa observada. Clarice, ao impingir às suas criaturas o vivenciamento pleno de fatos e ações experienciais, concomitantemente, a si própria se impõe à realidade deles como realização fundamental ensimesmada na própria experiência. Tal atitude em Lispector aponta diretamente para fora do discurso ficcional, concretizando-se no estado vivencial. Desse modo, promove a consagração da passagem do “apontar o Caminho” para o “ser dinâmico no Caminho”. É somente na plenitude da unidade das coisas, com a superação das ordens opositivas, que a original razão delas próprias explode – pelo encontro – em sublime realização.

Uma vez possivelmente desvelado o mecanismo desse procedimento criativo, o texto de Clarice um pouco mais se mistifica e, como o Zen, determina que a prática deles exige – para real concretude – o vivenciamento íntegro de uma experiência única e individual. E assim explodem: em quietude, inovação e profundo silenciamento.

2 O PROCESSO ESCRITURAL DE CLARICE LISPECTOR E O KOAN¹

O processo escritural praticado por Clarice Lispector se modula à intensa manipulação da palavra, num discurso entrelaçado à própria vida. Sobre essa questão assim expressa a escritora:

No meu núcleo secreto eu respiro. E minha respiração é só o que eu tenho. Calo-me. Porque não sei qual é o meu segredo. Conta-me o teu, ensina-me sobre o secreto de cada um de nós. Não é segredo difamante. É apenas esse isto: segredo.

E não tem fórmulas.

Viver, afinal de contas, é entre dois nadas: antes do nascimento e depois da morte.

Por que vivo? É porque vivo. Por que vives? É porque vives. Isto explica tudo? Não, porque o tudo é tudo por ser tudo.

Eu não sabia e ainda não sei viver.

O que me atormenta é que tudo é “por enquanto”, nada é “sempre”. *Era meu sonho ter várias vidas. Numa eu só seria mãe, em outra vida eu só escreveria, em outra eu só amava.*

Acho que a gente luta tanto para produzir uma obra de arte só para sobreviver. Por que será que a gente luta tanto para poder produzir uma obra de arte?

– Acho que é para sobreviver.

1 Procedimento verbal praticado no zen-budismo que visa desvencilhar a mente do discípulo das amarras racionais do intelecto e transcender os próprios limites. Trata-se de um problema lingüístico paradoxal que não pode ser resolvido pela ação da lógica ou do raciocínio pragmático e tão-somente por um choque mental advindo de um nível mais elevado (Wolpin, 1993, p.197ss.).

Eu procuro alcançar alguma coisa que não sei o que é. Algumas pessoas acham que a procura dura o tempo de uma vida. O ser humano nunca descobrirá o mistério. (Borelli, 1981, p.19, grifo meu)

O mesmo sentido observa-se em *Um sopro de vida*:

Procuro me manter isolada contra a agonia de viver dos outros, e essa agonia que lhes parece um jogo de vida e de morte mascara uma outra realidade, tão extraordinária essa verdade que os outros cairiam de espanto diante dela, como num escândalo. Enquanto isso, ora estudam, ora trabalham, ora amam, ora crescem, ora se afanam, ora se alegram, ora se entristecem. A vida com letra maiúscula nada pode me dar porque vou confessar que também eu devo ter entrado por um beco sem saída como os outros. Porque noto em mim não um bocado de fatos, e sim, procuro quase tragicamente ser. É uma questão de sobrevivência assim como a de comer carne humana quando não há alimento. (p.49)

Em decorrência dessa razão de princípio – no que concerne ao trabalho com a linguagem –, justifica-se o estilo marcante da artista. A estrutura contundente da elaboração textual, tal como se apresenta (articulação de idéias, imagens e sentidos complexos), parece ser o meio posto em prática para viabilizar o projeto primordial de interesse. O labor intenso sobre a palavra conduz a escritora ao universo da arte e lá se abre para a revelação que almeja. E busca identificar vida com a representação da mesma vida, em sentido primordial.

É a forma de dizer as coisas que desencadeia o clima tensivo e – até certo ponto – misterioso, que envolve o nome Clarice Lispector. Luis Costa Lima (1970) tacha-lhe a narrativa de “desvario abstratizante e atração irracionalista”. Ora, seria mais cauteloso pensar que a relação que a autora nutre com a palavra, antes de promover um assédio ao desvario e à irracionalidade, irrompe como uma necessidade veemente de busca e realização, de ação em pleno movimento. Ao que parece, o menor ruído tem significância amplificada na dinâmica desse fazer. Novamente Candido (1970, p.129) vem ao auxílio: “O seu ritmo é um ritmo de procura, de penetração que permite uma tensão psicológica poucas vezes alcançada em nossa literatura contemporânea. Os vocábulos são obrigados a perder o seu sentido corrente, para se amoldarem às

necessidades de uma expressão sutil e tensa de tal modo que a língua adquira o mesmo caráter dramático que o entrecho”. Tal fundamento de base a autora evidencia ao confessar:

Minhas intuições se tornam mais claras ao esforço de transpô-las em palavras. É neste sentido, pois que escrever me é uma necessidade. De um lado, porque escrever é um modo de não mentir o sentimento (a transfiguração involuntária da imaginação é apenas um modo de chegar); de outro lado, escrevo pela incapacidade de entender se não utilizar o processo de escrever. Escrever é compreender melhor. Se às vezes tomo sem querer um ar hermético; é que não só o principal é não mentir o sentimento como porque tenho incapacidade de transpô-lo de um modo claro sem que mentisse – e mentir o pensamento seria tirar a única alegria de escrever. (apud Waldman, 1983, p.15)

Em *Um sopro de vida* registra:

“Escrever” existe por si mesmo? Não. É apenas o reflexo de uma coisa que pergunta. Eu trabalho com o inesperado. Escrevo como escrevo sem saber como e por quê – é por fatalidade de voz. O meu timbre sou eu. Escrever é uma indagação. É assim:? (p.14)

Por Clarice se fazer constantemente na ação ficcional, em sua escritura, linguagem e ser caminham concomitantes, pois, ao se relacionarem, estabelecem pontos de contatos vitais que os tornam elementos que comungam em jogos de identificação. Quer dizer, embora se trate de elementos pertencentes a categorias de valores distintos, Clarice os manipula no sentido de se superarem em seus limites individuais – o ficcional e o vivencial, respectivamente –, para, assim, possibilitarem atuar em conjunção. Para que a linguagem assuma caráter de revelação ordinária, parece ser necessário que ela, por ser o próprio material da construção literária, se faça objeto de si mesma, em que a ação narrada e a linguagem utilizada comunguem uma unidade própria, superando a dicotomia entre sujeito e objeto. No exato momento de contato, a questão da existência possibilita igualar-se à da expressão. Uma unidade interna e intensa se instaura entre coisa e pensamento, viabilizando a vivência da realidade e da palavra em um mesmo princípio. Não por acaso críticos e pensadores de literatura encontram pontos de proximidade entre o texto ficcional de Clarice e a filosofia

existencialista. Interpolando-se sempre à estruturação literária, Clarice professa: “Escrevo simplesmente. Como quem vive. Por isso todas as vezes que fui tentada a deixar de escrever, não consegui. Não tenho vocação para o suicídio” (Borelli, 1981, p.24). Daí parece derivar o trabalho constante e incansável com a linguagem pelo assédio transgressivo à palavra. Ao promover tal transgressão, culmina por transgredir a si própria e se dar – cada vez mais – a interiorizar/conhecer, volvendo o *status* ficcional ao prático/vivencial.

Partindo de consideração precedente de que os títulos praticados por Lispector se fomentam como motivos parcializados e repetitivos de um grande e mesmo texto, tomemos mais uma vez *A hora da estrela* como ponto de apoio. Nele, Rodrigo S. M., num momento de reflexão sobre o próprio universo, pondera:

Será mesmo que a ação ultrapassa a palavra? Mas que ao escrever que o nome real seja dado às coisas. *Cada coisa é uma palavra*. E quando não se a tem, inventa-se-a. Esse vosso Deus que nos mandou inventar.

Por que escrevo? *Antes de tudo porque captei o espírito da língua e assim às vezes a forma é que faz conteúdo*. (p.24, grifo meu)

Em princípio, nessa obra, há a possibilidade de captar dois percursos marcantes delimitados pelas ações implicativas entre Rodrigo S. M. e cria, Macabéa. Entretanto, numa análise mais apurada, um terceiro momento ainda se depreende: o percurso realizado pela própria narrativa. Isto é, o texto implica uma terceira história que – de acordo com Benedito Nunes – situa o leitor diante do impasse de uma narrativa particular e estranha.

Clarice apresenta, por intermédio de Rodrigo S. M., alguns mecanismos utilizados na configuração das palavras que lhe compõem o(s) texto(s):

Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo. E o que escrevo é uma névoa úmida. As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão. Mal ouço clamar palavras a essa rede vibrante e rica, mórbida e obscura tendo como contratomo o baixo grosso da dor. Alegro com brio. Tentarei tirar ouro do carvão. Sei que estou adiando a história e que brinco de bola sem a bola. O fato é um ato?

Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta.²

Ao conceder a palavra ao personagem-escritor – Rodrigo S. M. –, Clarice estabelece a ponte que a introduz ao interior do texto. Rompe, por mecanismo de similitude, com a distância que, tradicionalmente, fixa autor e narrador, além de desnudar o processo de que se vai utilizar para manejar os artifícios de captação da realidade extratextual para, em processo de seleção, introjetar esses mesmos elementos no contexto ficcional.

A artista se utiliza da palavra para extrair e codificar marcas específicas e profundas. Quando destina a Rodrigo o enunciado de que “cada coisa é uma palavra” – e como para Clarice atuar sobre a palavra é atuar sobre a coisa visando sempre a uma meta fixa a atingir –, sugere elevar a palavra à condição de investigação objetiva, pronta para ser criada. Isto é, a palavra é esculpida a ponto de, pela aquisição de inesperado sentido, ser o veículo pelo qual tende a atingir a natureza original dos seres.

Clarice, ao fazer da palavra objeto de si mesma,³ além de revelar outras faces desconhecidas da palavra, ainda se proporciona realizar uma investigação concernente à natureza dela própria e possibilitar que aflore o sentido mais original. Um significado ancestral, oculto, que o entendimento aparente e exterior encobre.

No dizer de Foucault (1966, p.64), “conhecer um animal ou uma planta, ou uma coisa qualquer da terra, é reconhecer toda a espessa camada de signos que foram colocados nela ou sobre ela”. Nesse caso, para que se realize uma atividade experimental e específica sobre a linguagem, parece ser necessário que se atue pela palavra sobre a própria palavra. Essa passagem traz à memória o percurso investigativo realizado por G. H. ao refletir sobre as ca-

2 Posicionamento que vem reforçar o princípio evidenciado na “Dedicatória do autor (na verdade Clarice Lispector)”: “Esta história acontece em estado de emergência e de calamidade pública. Trata-se de um livro inacabado porque lhe falta a resposta. Resposta esta que espero que alguém no mundo ma dê. Vós? É uma história em technicolor para ter algum luxo, por Deus, que eu também preciso. Amém para nós todos (HE, p.8).

3 Ver “A linguagem convertida em objeto” (Foucault, 1966).

madras e camadas que compõem o corpo da “barata”, protegendo-lhe a substância vital e originária. Foucault, em seguida, reforça a idéia afirmando que “saber consiste, pois, em referir a linguagem à linguagem. Em restituir a grande planície das palavras e das coisas” (ibidem).

Ao sentido desse texto aproximamos as considerações de Benedito Nunes. A terceira história a que se refere, como história da própria narrativa, entende-se como a própria labuta com o texto, o meio de esgotar as possibilidades contidas na linguagem e sobre ela. É tomado por esse espírito que o narrador de *A hora da estrela* menciona: “antes de tudo porque captei o espírito da língua e assim às vezes a forma é que faz conteúdo”. Antonio Candido (1988, p.XVIII), ao tecer considerações críticas sobre *Perto do coração selvagem* (1944), já havia captado esse sentido:

A jovem romancista ainda adolescente estava mostrando à narrativa predominante em seu país que o mundo da palavra é uma possibilidade infinita de aventura, e que antes de ser coisa narrada a narrativa é forma que narra. De fato, o narrador ganha realidade porque é instituído, isto é, suscitado como realidade própria por meio da organização adequada da palavra. Clarice Lispector instaurava as aventuras do verbo, fazendo sentir com força a dignidade própria da linguagem. (grifo meu)

Clarice, por intermédio de Rodrigo, ao manifestar que “as palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão...”, sugere instituir uma nova ordem de atuação lingüística, a partir da base: o signo. Se associarmos a essa seqüência a passagem em que também afirma: “assim às vezes a forma é que faz conteúdo”, parece que se amplia ainda mais o intento de transgressão, pois assume uma postura diferenciada, com fator de preponderância do “modo como expressar” para “o que expressar”. Assim, a autora procura articular um senso de construção inusitada à relação implicativa entre as palavras, por transformações de estado. Vejamos: “as palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais...”. O termo que segue – “estalactite” –, que provém do grego *stalaktós* e significa “que caia gota a gota”, vem

ao encontro desta premissa de transformação: precipitação de elementos de constituição de determinada matéria que, a partir dela, assume nova configuração – nova forma – sem deixar de ser a mesma matéria.⁴ Ainda associa, ao registrar a idéia, termos como “renda” – entrelaçamento de fios para compor objeto diverso – e “música transfigurada de órgão” – espécie sugestiva de atonalidade dodecafônica de livre associação de semitons da escala temperada – proporcionando uma sonoridade diversa da convencional, com o intuito de sacramentar a intenção.⁵

Além disso, a autora, por intermédio do narrador, sugere destinar ao envolvimento significado/significante um senso motivado por princípio específico. Parece inter-relacioná-los não mais no ensejo de ligar um conceito a uma imagem acústica, mas atribuir-lhe um sentido que ultrapassa tal instância técnico-teórica, ou seja, o de *religere*, uma vez que a meta fixa de Clarice é buscar a essência primordial dos seres a partir da busca da essência primeira do signo. Parece que tal procedimento sugere a chave pela qual a autora concretiza a aquisição daquele sentido inesperado que o signo, na contextura do discurso, profetiza. A palavra criada motiva-se pela atuação de uma potência anímica, com senso voltado para a coisa ancestral: a origem. Confere à relação uma aura mítico/mística capaz de apontar para o estado complexo e primeiro da natureza originária do ser, subordinando e destinando o conteúdo inusitado a uma forma reveladora. Desse modo, Clarice parece querer se aproximar do Deus pelo contato com a matéria-prima – por tender à primeiridade – e comer o divino.

Ainda em relação ao estatuto da palavra, Mikel Dufrenne (1969, p.53) aborda a questão da natureza primordial, dela, ao expressar:

É em todo o caso respeitando a função semântica da linguagem, elevando ao máximo seu potencial expressivo; esse potencial será tanto mais elevado quanto mais a palavra for restituída à sua

4 “Fiz um quadro que saiu assim: um vigoroso cavalo com longa e vasta cabeleira loura no meio de estalactites de uma gruta” (SV, p.56). Destaca-se aqui a associação transformativa entre estalactites e fios longos e loiros.

5 “A música dodecafônica extrai o eu. Ai que não posso mais. Eu que danço doida. Quem me quer assim seja” (SV, p.53).

natureza e reconduzida à sua origem. Ela será tanto mais signo quanto mais for coisa, mas esse signo não mais serve para dizer algo a respeito do objeto, no interior de um empreendimento intelectual ou prático, diz o próprio objeto, não como o descreve a imaginação, mas antes como o experimenta o sentimento.

Mais adiante, Dufrenne (p.165) torna a tecer considerações, agora sobre o estado mítico da origem das coisas:

Mas precisamente o mito é a poesia primeira. E por que mito? “A mitologia”, diz Kérényi, “fala de origem ou, pelo menos, de primordialidade”. O mito não é etiológico, é arqueológico. Não explica, funda ... Por quê? Porque o próprio mito está na origem, e a origem nele fala de si mesma ... Quanto ao mais, essas imagens que alimentam, em primeiro lugar, os mitos, carregam também o porvir do sentido, pois a riqueza semântica da imagem está na medida de sua cosmicidade.

Com o intuito de atingir uma maior profusão dessa “cosmicidade”, é que Lispector atua predominantemente sobre a forma imprimindo o novo conteúdo semântico desejado, e todos esses sentidos encontramos em intencionar sua linguagem. A pretensão de Clarice – pelo tratamento dispensado à palavra – em atingir o estado de essencialidade também, em parte, parece se aproximar do pensamento do filósofo alemão Martin Heidegger (1967):

A essência do agir, no entanto, está em con-sumar. Con-sumar quer dizer: conduzir uma coisa ao sumo, à plenitude de sua essência ... Por isso, em sentido próprio, só pode ser consumado o que já é. Ora, o que é, antes de tudo, é o Ser. O pensamento con-soma a referência do ser à Essência do homem. Não a produz nem a efetua. O pensamento apenas a restitui ao Ser, como algo que lhe foi entregue pelo próprio Ser. Essa restituição consiste em que, no pensamento, o Ser se torna linguagem. A Linguagem é a casa do Ser. Em sua habitação mora o homem. Os pensadores e poetas lhe servem de vigias. Sua vigília é con-sumar a manifestação do Ser, porquanto, por seu dizer, a tornam linguagem e a conservam na linguagem. (p.235)

E acrescenta:

De acordo com essa Essência, a linguagem é a casa do Ser, edificada em sua propriedade pelo Ser e disposta a partir do Ser. Por

isso urge pensar a Essência da linguagem numa correspondência ao Ser e como uma tal correspondência, isto é, como a morada da Essência do Homem. O Homem não é apenas um ser vivo, que, entre outras faculdades, possui também a linguagem. Muito mais do que isso. A linguagem é a casa do Ser. Nela morando o homem ec-siste na medida em que pertence à Verdade do Ser, protegendo-a e guardando-a. (p.55)

...

O apoio para toda atitude concede a Verdade do Ser. “Apoio” (*Halt*) significa, em Alemão, o “amparo”, a “guarda”. O Ser é a guarda que resguarda o homem, em sua Essência ec-sistente, para a Verdade do Ser a ponto de fazer a ec-sistência habitar (*behausen*) na linguagem. Por isso a linguagem é conjuntamente (*Zumal*) a casa do Ser e a habitação da Essência do Homem. E só por ser a linguagem a habitação da Essência do Homem é que as comunidades Históricas dos homens e os homens Históricos podem não habitar na sua linguagem, a ponto de a linguagem se tornar para eles um recipiente (*Gehaeuse*) de seus afazeres. (p.95)

O texto de Lispector esbarra em tal contingência. No entanto, o faz no sentido de verter, a um mesmo ponto, ser e linguagem buscando um encontro que polariza a capacidade de, em superar a linguagem pela própria linguagem, superar o ser de seu universo dicotômico e limitado. Assim, a linguagem, genuinamente, constitui a “casa do ser”, uma vez que por ela é que, no caso, se promove integralmente a realização de si. Isso se dá, pois a prática revela que o mundo exterior, tal qual o concebemos, é mera dependência da linguagem. Assim, ao se transgredirem as articulações arbitrárias que as palavras mantêm entre si, abre-se a vivência da natureza pura e ilimitada do ser que está para além da própria língua. A realidade vital é pré-lingüística, fato este que faz que todo o processo social exterior – hábitos, educação, cultura – alimente sem cessar a palavra mecanizada artificialmente. Esta gera um invólucro, às vezes intransponível, que espelha para o próprio ser um efeito daquele real. Nele, no contexto do efeito e não da vitalidade, o homem se acomoda e se deixa levar pela ilusão de uma vida original. Assim, quando percebe que toda a exteriorização da palavra é vazia daquela ordem primeira, não mais se atendo ao pseudo-

significado que ela expressa, compreende que bateu com ela em sua própria morada real e por meio dela se glorificou na realização do grande momento e, então, a linguagem fora da linguagem se verteu à verdadeira morada original do ser.

Paralelamente, o modo de ação Zen apresenta uma prática que em princípio se assemelha a essa atitude. Trata-se da utilização do método Koan. O Koan é uma técnica prática de aprimoramento espiritual desenvolvida pelo Zen, que consiste em formular ao discípulo (por intermédio de uma linguagem), pelas profundezas da mente de um mestre, um problema paradoxal e insondável visando despertar naquele a superação de uma personalidade limitada pela dualidade das coisas e conduzi-lo a “ver dentro de sua própria natureza”. Pelo fato de o Zen só se concretizar na vivência e na experiência, a dinâmica lingüística e prática desse exercício se movimenta a partir de uma ocasião e de uma provocação. Uma ocasião que enseja o pretexto de um mergulho da mente para dentro de si mesma e uma provocação destinada a colocar o interlocutor num estado de urgência, um questionamento duro, sem recurso racional. Vejamos uma aplicação:

Quando batemos palmas ouvimos um som. Qual o som produzido por apenas uma das mãos?

Ora, algo parece não se encaixar. Ou, pelo menos, não passar de uma grande impropriedade, reflexo de um discurso do absurdo. Mesmo assim, acostumado a vasculhar todas as possibilidades de reflexão, o intelecto inicia o trabalho – classifica, depura, restringe, recicla ... – na tentativa de solucionar a questão. Paulatinamente, esse movimento insistente conduz o homem a um estado emocional de decepção ante a própria capacidade de raciocínio, o que o faz recuar diante de si mesmo e, em conseqüência, frustrar-se como ser pensante. Desse ponto para outros sentimentos exteriores, é mera questão de tempo. E assim continua até o momento em que, repentinamente, algo acontece. E ele percebe que a razão não está onde procura e que o modo como observa a coisa proposta não lhe é de serventia alguma. Então, como último recurso, se desprende do problema – fato que o faz desprender-se automatica-

mente de si mesmo – e escancara à frente a visão absoluta e ilimitada da natureza original. Nesse instante, o Koan já não mais existe. Já fora resolvido na superação da própria resolução. Um novo ponto de vista apossa-se da mente, transformando-a em “mente de principiante”,⁶ inaugural e plenamente vivificada. Em verdade, com a formulação lingüística do Koan, os mestres só pretendem ferir – pela raiz – a experiência cotidiana do discípulo, construída segundo fundamentações lógicas e racionais. As palavras que compõem um Koan nada significam em si, além de conduzirem à transcendência do dualismo prenhe que lhe envolve a mente. Enquanto a mente não se libertar por completo para ouvir o som produzido por apenas uma das mãos, será limitada, não chegando à visão integral e satisfatória do mundo inteiro. Por conta disso, o Koan se estende além da lógica e das soluções intelectuais, uma vez que é construído de tal modo que não se permite resolver mediante o pensamento racional.

Uma vez raciocinando sobre um Koan, tudo o que o discípulo pensar na tentativa de solucioná-lo, por mais próximo que chegue, vai referencializar o seu oposto e não eliminá-lo por completo. Assim, toda forma de resolução vai se perder na dicotomia vivenciada pela separação sujeito/objeto, sim/não, ser/não-ser..., o que não conduzirá jamais ao estado de unidade pretendida. Lispector nos vem ao pensamento e se interpola, *incontinenti*:

Havia a levíssima embriaguez de andarem juntos, a alegria como quando se sente a garganta um pouco seca e se vê que por admiração se estava de boca entreaberta: *eles respiravam de antemão o ar que estava à frente, e ter esta sede era a própria água deles*. Andavam por ruas e ruas falando e rindo, falavam e riam para dar matéria e peso à levíssima embriaguez que era a alegria da sede deles. Por causa de carros e pessoas, às vezes eles se tocavam, e ao toque – a sede é a graça, mas as águas são uma beleza de escuras – e ao toque brilhava o brilho da água deles, a boca ficando um pouco mais seca de admiração. Como eles admiravam estarem juntos! *Até que tudo se transformou em não. Tudo se transformou em não quando eles quiseram*

6 Termo de Shunryu Suzuki. Esse fato pode ser comparado, ainda que muito a distância, ao posicionamento de Charles Baudelaire no que se refere ao “olhar convalescente”, desenvolvido em *O pintor da vida moderna*.

essa mesma alegria deles. E então a grande dança dos erros. O cerimonial das palavras desacertadas. Ele procurava e não via, ela não via que ele não vira, ela que estava ali, no entanto. No entanto, ele que estava ali. Tudo errou, e havia a grande poeira das ruas, e quanto mais erravam, mais com aspereza queriam, sem um sorriso.

Tudo só porque tinham prestado atenção, só porque não estavam bastante distraídos. Só porque, de súbito exigentes e duro quiseram ter o que já tinham. Tudo porque quiseram dar um nome; porque quiseram ser, eles que eram. Foram então aprender que, não se estando distraído, o telefone não toca, e é preciso sair de casa para que a carta chegue, e quando o telefone finalmente toca, o deserto da espera já cortou os fios. Tudo, tudo por não estarem mais distraídos. (“Fundo de gaveta” – LE, p.131-2, grifo meu)

Sobre essa questão observa-se ainda o seguinte excerto de *Um sopro de vida*:

Eu também não sei não-pensar. Acontece sem esforço. Só é difícil quando procuro obter essa escuridão silenciosa. Quando estou distraído, caio na sombra e no oco e no doce e no macio nada-de-mim. Me refresco. E creio. Creio na magia, então. Sei fazer em mim uma atmosfera de milagre. Concentro-me sem visar nenhum objeto – e sinto-me tomado por uma luz. É um milagre gratuito, sem forma e sem sentido – como o ar que profundamente respiro a ponto de ficar tonto por uns instantes. Milagre é o ponto vivo do viver. Quando eu penso, estrago tudo. É por isso que evito pensar: só vou mesmo é indo. E sem perguntar por que e para quê. Se eu penso, uma coisa não se faz, não acontece. Uma coisa que na certa é livre de ir enquanto não for aprisionada pelo pensamento. (p.41)

Então parece que resolver o dilema proposto pelo Koan não está na análise do Koan. Por isso, as palavras nada valem para decifrá-lo enquanto o praticante não vivenciar em plenitude o próprio Koan. E para isso é necessário que o praticante Zen rompa a barreira limitante entre ele e o Koan. Sujeito e objeto devem tornar-se a uma única experiência. Ao tornar-se o próprio Koan, este se resolve e o liberta das amarras dicotômicas que o aprisionam à vida fenomênica e constrói uma possibilidade de se abrir para o estado absoluto na contingência dinâmica das coisas. Uma vez superado o Koan, estarão superadas todas as dicotomias: o homem assiste à própria natureza do ser. Em *Lispector*, de modo seme-

lhante, transgredidas as arbitrariedades entre as palavras, destina-se na prática à verdadeira morada original do ser.

Por sua vez e por isso, o Koan parece ser, antes de mais nada, um problema de linguagem. Ou melhor, de superação dela própria. Não tanto pelo aspecto paradoxal que evidencia, mas pela completa irresolubilidade de ação da própria linguagem – com todos os recursos – diante dele.

Retoma-se, então, o ponto central. Como e em que momento Lispector promove o ato transgressivo da palavra? A ação somente parece se viabilizar por uma intenção de complementaridade. Para operacionalizar o sentido transgressivo, Clarice se vale do que denominamos implemento primordial que lhe confere finalidade à intenção primeira. Quer dizer, a artista toma o signo – como qualquer criador – em estado de dicionário, em que a relação significado/significante gera um entre vários sentidos específicos. Eleva essa relação primeira à esfera de significante apto a gerar novos significados, instituindo o signo da expressão artística. É a partir desse nível de abstração do signo que a criadora processa a inclusão de um sentido voltado para a regência da originalidade, com aquele sentido de *religare*, conduzindo a relação significado/significante da representação artística da natureza observada ao estado de princípio ancestral. Instaura-se, no âmbito do signo artístico, um estatuto de abstração anímico, mítico/místico, etéreo, decantado ao extremo, revestido por uma carga explosiva capaz de, pela natureza da arte, implementar a própria arte com o sentido de revelar-se como meio e modo de expressar a essência do ser e das coisas. Desse modo, entende-se o processo denominado implemento primordial. A ação de uma alavanca que descobre e incrementa a intenção de primordialidade à atuação do próprio signo artístico, qualificando-o, como meio implementado, para revelar o estado mais íntimo e anterior do sujeito convertido em objeto de si mesmo.

Este parece ser o momento e a razão da investida – a razão essencial –, que não se realiza somente pelo signo artístico, mas quando acrescido pelo implemento do sentido de primordialidade. Quer dizer, ao acrescentar à ordinariedade aparente do signo artístico o artifício de um fermento transgressor, sugere opor o signo conotado a ele próprio, instaurando – dessa relação sgnica – um

terceiro sentido que, não sendo nem um nem outro, se abre para a expectativa de ordem absoluta dele próprio isento de qualquer outro fator aparente. O signo perde-se de si próprio e dessa perda se abre para a fisionomia original.

Por esse mesmo viés pode-se entender a afirmação de Eduardo Portella (1989, p.12), adaptada do pensamento de Heidegger: “A vida é um problema de linguagem”. Sendo a vida um problema de linguagem, a linguagem é o meio pelo qual a vida, em plenitude, pode ser revelada e desmistificada a partir da angústia existencial: “Quando nos sentimos existindo em confronto solitário com a nossa própria existência, sem a familiaridade do cotidiano e a proteção das formas habituais da linguagem, quando percebemos ainda a irremediável contingência, ameaçada pelo nada, dessa existência, é que estamos sob o domínio da angústia, sentimento específico e raro, que nos dá uma compreensão preliminar do Ser” (Nunes, 1988, p.94).

Pois bem, o sentimento de angústia muito mais do que um fim, em Lispector, parece ser a possibilidade inicial do ato transgressivo. O vivenciamento do sentido extremo age como a motivação necessária para largar o ponto de apoio e se entregar vertiginosamente àquele nada abismal, gerador do próprio sentimento. O sentido dessa angústia existencial, que pode ser provado no texto da escritora, remete, novamente, à tendência de resolução do Koan – pelo praticante Zen. Uns mais abstratos que outros, os Koans induzem o discípulo, em início de atividade, a associações simbólicas, resoluções racionalizantes de toda ordem, pelas possíveis imagens que deles se abstraem. Aí se iniciam os desencontros. Deve o praticante se concentrar cada vez mais no Koan e não no suposto significado, visando adentrar profundamente no dilema que representa e não no que apresenta. Voltemos ao *dilema* das mãos: “qual, então, o som produzido por apenas uma das mãos?”. O esforço do praticante está em se concentrar na razão fundamental que o Koan encerra e não nas imagens que dele advêm. Tal exercitação se estende tempos afora até que ele realize a própria vivência e, de um impasse irreduzível, compreenda realmente que qualquer tentativa de solucioná-lo pela intervenção intelectual é mera inutilidade. Allan Watts (1995, p.85) diz que nesse ponto o estudante atinge um estado em que o dilema da vida contido no Koan torna-se uma esmagadora realidade e um

problema tão urgente a ponto de ser comparado a uma bola de ferro em brasa preso na própria garganta. Nesse ponto, o discípulo encontra-se como um homem que, para fugir de um incêndio, alcança o topo de um precipício. Lá ele se vê diante de várias alternativas, todas insolúveis. “O que fazer?”. Nesse estado de profundo “caos”, experimenta que o corpo e a própria mente foram varridos da existência, juntamente com o Koan. Então, nesse vivenciamento de extrema intensidade criadora, deixa-se à ordem verdadeira das coisas, experimenta a superação da aparência delas e retorna às raízes da origem pura da vida. Simplesmente se entrelaça a ela. A isso os mestres denominam “abandonar o ponto de apoio”. Como no fundamento yin/yang, a dinâmica extrema de uma atividade se eterniza no início continuado da outra e assim a natureza recrudescer em seus aparentes estados de contradições e oposições; e a plenitude se verifica/vivifica no espírito e no corpo do homem novo. Que se glorifica numa sensação inexprimível: a experiência do satori.

Por intermédio desse estado de transformação, o Koan parece se aclarar. Simplesmente, “o olho vê e o ouvido ouve ... Uma vez quebrada a parede do Koan e removidos os destroços intelectuais, volta-se à consciência de todos os dias”.⁷ Assim, ao se abandonar a aparência de todas as coisas, em ambos os casos, o homem pode unir-se completamente a elas pela raiz e se condensar à energia potencial que vai iluminar a vida toda. Retomando as palavras de Portella (1989, p.12), “a opção de Clarice Lispector foi a opção da linguagem, na certeza de que ela é o verdadeiro lugar da existência. A linguagem como energia, atividade, trabalho, produtividade do sentido: não somente as palavras e as frases, mas ‘um sentido secreto’, que é mais do que elas”. É justamente esse “sentido secreto” que parece refletir o abandono das coisas nelas mesmas e, pela ação do implemento primordial, remeter o signo à razão de fundamento: à coisa primeira, inominada – o referente.

Clarice não se preocupa com a história em si. Ao exercer atividade incisiva sobre a palavra e suas associações construtivas, faz que percam os sentidos cotidianos e assumam expressões de sutile-

⁷ Ver Suzuki (1969, p.133). Como relação comparativa, sugerimos, ao acaso, a experiência que vivencia a personagem Ana (“Amor”) em *Laços de família*.

za e revelação. Estabelece um íntimo envolvimento com o processo da enunciação. Privilegiando a organização do discurso, deixa para segundo plano a matéria ordinária e se revela especularmente ao contar a história promovendo o encontro ancestral consigo mesma. Em *Um sopro de vida* a autora registra:

Será horrível demais querer se aproximar dentro de si mesmo do límpido eu? Sim, e é quando o eu passa a não existir mais, a não reivindicar nada, passa a fazer parte da árvore da vida – é isso que luto por alcançar. Esquecer-se de si mesmo e no entanto viver tão intensamente. (p.13)

Vejamos, ainda, como o narrador de *A maçã no escuro* (1961) se manifesta sobre o personagem Martim:

Ele começa do zero da linguagem para reconstituir-se lentamente como homem e como palavra. (p.87)

Em que condições Martim se encontra após a chegada ao campo? (Topos natural e sugestivo). O silêncio envolve-lhe completamente a figura e a voz. Rumina por dentro e por fora. Entrega-se à desilusão, retorna, amalgama-se à recuperação voluntária de vida. Exalta-se, pondera, medita, desiste, insiste e percebe que nem na exaltação nem na desilusão consegue superar sua consciência ante o “crime”. Entrega-se, então, ao silêncio profundo, à quietude e se predispõe a iniciar um percurso em direção a si próprio. Sem culpas, sem devoções. O primeiro passo em direção ao encontro, em um homem novo, em uma nova linguagem. Martim parece se encontrar no mesmo espaço limitante de percepção que prenuncia a aquisição de um novo ponto de vista propiciado pelo Koan a um praticante Zen.

Este parece ser também o procedimento adotado em relação a Macabéa. A curiosidade da nordestina por compreender as palavras é marcada por um traço indelével de caracterização: uma vontade ingênua. Inocente, busca na palavra a razão da própria vida. Nesse sentido, palavra e indivíduo sugerem realizar um salto em direção à ancestralidade. Movendo-se instintivamente, a nordestina tateia no escuro da ingênua consciência o percurso a realizar.

Pelo fato de Macabéa representar um estado de intensa ingenuidade, Clarice a associa ao princípio de pureza da origem das coisas, do quase-animal (atributo não pejorativo), ao estado mais anterior das coisas, como se ela se apresentasse num estado “zero” de humanidade; no “zero” do indivíduo. Por se equivaler a esse estágio, se deixa nos fatos e, de certo modo, perde o ponto de apoio no próprio movimento de ingenuidade. Lispector elabora tal configuração com maestria, uma vez que é uma das maneiras encontradas para, de fora, enxergar o “por dentro”, utilizando Macabéa como espelho refletor. Assim, se possibilita mergulhar naquele universo de ancestralidade que rege os passos de sua cria.

Desse modo, o percurso iniciado por Martim em *A maçã no escuro*, partindo do zero da linguagem para reconstituir-se, parece dialogar com o de Macabéa em *A hora da estrela*. De um lado, temos a procura insatisfeita concretizada em Macabéa:

– Nessa rádio eles dizem essa coisa de “cultura” e palavras difíceis, por exemplo: o que quer dizer “eletrônico”?

Silêncio ... O que quer dizer cultura? ... É que tem muita coisa que eu não entendo bem. O que quer dizer “renda per capita”? ... O que quer dizer Rua Conde de Bonfim? O que é conde? É príncipe? (p.58-9)

De outro, em percurso inverso, o caminhar de Martim – por Clarice – em direção à concretude da primordial intenção.

Desse modo, Clarice se insinua contra a linearidade discursiva. Dada a natureza reveladora, o texto torna-se pouco legível, consagrando-se como produto de difícil assimilação. No artigo “No raiar de Clarice Lispector”, Antonio Candido – ao tecer considerações sobre a linguagem – menciona que a autora realiza “uma tentativa impressionante para levar nossa língua canhestra a um pensamento cheio de mistério”. Ao se referir à inventividade do trabalho com a linguagem, o faz no sentido de realçar o espírito renovador da expressão literária, no que tange a conduzir o domínio da palavra sobre regiões mais complexas e mais inexprimíveis. É nesse sentido que a personagem G. H. menciona que “a realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que

instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas volto com o indizível. O indizível só poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção é que obtenho o que ela não conseguiu” (p.178). O mesmo sentido pode-se encontrar em *Um sopro de vida*: “– Ângela, meu amor, tateei no escuro das palavras para achar a tua. E minha mão voltou com uma palavra que me ofuscou: faruscante. Não sei o que quer dizer nem se existe o que descobri. Faz agora demanhãzinha um silêncio claro e leve e o pequeno jardim em sombra parece ser de um claustro. Há leve trepidação inaudível das árvores: ouve-se essa trepidação com a pele do corpo. Ângela, ao te criar sinto um gosto de sangue na boca” (p.164-5). Lispector parece ir para além do meramente esperado. Atinge outros níveis ao transcender os limites dos estados físico e psicofísico. Ao entregar-se à aventura da criação, como temos sustentado, faz do ato de escrever um modo de conhecimento de si e das coisas que a rodeiam, buscando explorar – pela linguagem – a condição primeira do indivíduo. Assim, tende a penetrar no mistério que a cerca: a origem, o ponto essencial da própria natureza íntima do ser.

Conforme mencionado, Rodrigo S. M. comunica que “às vezes a forma é que faz conteúdo”. Vejamos alguns pontos que conferem registro e marca peculiar da ação criativa de Clarice na própria escritura. O que se observa é a variedade composicional imposta à construção sintagmática pela associação de palavras. Assim, ao texto é destinado um ritmo que sugere se realizar no espaço-tempo do movediço e do insólito. Por vezes, deixa que a frase se estenda vagueante. Parece, nesses momentos, não se preocupar com um possível enfraquecimento estilístico ao evidenciar um certo desinteresse explícito à consolidação do significado da palavra em si. Abre-se toda para questão de outra ordem: para o âmbito do “voltar com as mãos vazias”. Tal atitude pode atingir o receptor que experimenta na prática a suspensão das pausas:

Sabendo no entanto que talvez eu tivesse que me apresentar de modo mais consciente às sociedades que muito reclamam de quem está neste instante mesmo batendo à máquina. (HE, p.26)

ou ainda, mais intensamente, em *Um sopro de vida*:

As uvas, um cacho de uvas redondas e polpudas e líquidas e falsamente transparentes porque dão a impressão de serem transparentes, mas não se vê o lado de lá tu és inteiramente opaco embora dê a impressão de transparência diabo pro inferno que tenho a ver com a opacidade das coisas e a tua o touro da fazenda é grosso as vacas cheirando a campos inéditos o campo fica ao ar livre entre o campo e o céu eu respiro o ar que voa voa leve quando começa a brisar meu rosto nu e desgovernado louco quando as janelas batem e batem as ventanias gosto tanto de ser brisada como de me expor à ventania que bate as portas e janelas do casarão inteiro. (p.87)

Nesse caso, o empenho da construção frasal – sem nenhuma pontuação – flui no ritmo e na medida mais ou menos sincrônica da velocidade do pensamento e, ininterruptamente, parece conferir à passagem textual um clima de interioridade: fluxo de consciência. Isso conduz o leitor para dentro dos meandros “retorcidos” do texto – nos moldes estatutários do solilóquio – e de si mesmo, possibilitando-lhe o encontro consigo, mais concreto e pleno.

Por outras vezes – ao contrário –, fragmenta a construção, tornando-a ríspida. Nesses casos, o fio tênue e truncado – que desacelera a ação – é que parece assumir valor consagrado de mensagem, superando as palavras em si. Observemos as seguintes passagens:

Qual foi a verdade de minha Maca? Basta descobrir a verdade que ela já não é mais: passou o momento. Pergunto: o que é? Resposta: não é. (HE, p.96)

...

Macabéa pedir perdão? Porque sempre se pede Por quê? Resposta: é assim porque assim é. Sempre foi? Sempre será. E se não foi? Mas estou dizendo que é. Pois. (HE, p.94)

Ao assim agir – num ritmo narrativo que se desenvolve aos solavancos – a artista faz que o receptor – ao “engasgar” na frase – se volte para paradigma mais abrangente que envolve o sentido da construção e se ponha à disposição dos fragmentos que ora se evidenciam como questionamentos fundamentais que não andam, não

fluem espontaneamente. E nesse jogo de assertivas e dissimulações pode ir se superando como palavra – texto – e como vida.

Outro procedimento utilizado com intuito de causar estranhamento pela linguagem é a utilização do exercício da repetição: “Pois Ele sabia que eu não saberia ver o que visse: a explicação de um enigma é a repetição do enigma. O que És? e a resposta é: És. O que existes? e a resposta é: o que existes. Eu tinha a capacidade de pergunta mas não a de ouvir a resposta” (*PSGH*, p.135).

É comum na obra de Lispector a repetição de palavras, frases, pensamentos, às vezes com exaustiva frequência. Clarice parece se valer desse fator como elemento que conota pelo menos duas possibilidades. Primeiro, como meio de reforço. Incrementa a ênfase ao mesmo tempo que passa a gerar novos sentidos. Esse fato se exemplifica quando experimenta repetir um termo seguidas vezes. Por um lado, o som, o ritmo, o intervalo tonal entre um e outro termo se vê preenchido pela continuidade do antecessor ao sucessor, gerando uma nova sonoridade. Essa nova sonoridade não é nem um nem outro e sim um novo elemento com outra significação específica. Ainda, incrementa-se profundamente o sentido de um determinado enunciado quando intensifica a ênfase em certos termos de uma composição estruturada. É o caso de, por exemplo: “Porque no *Impossível* é que está a realidade” (*Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, 1974, p.116, grifo meu); “Quando a *Morte* quiser” (*Um sopro de vida*, 1978, p.65, grifo meu). Nos dois casos, os termos destacados são grafados em maiúsculo. Paralelamente, vejamos a transformação que se verifica em “A dúvida é o abismo”, um dos temas mais habituais de meditação oriental (Wolpin, 1984, p.48):

A dúvida é o abismo.
 A dúvida é o abismo.
 A *dúvida* é o abismo.
 A dúvida é o abismo.
 A dúvida é o abismo.
 A dúvida é o *abismo*.

Em segundo lugar, a autora se utiliza do expediente da repetição como “técnica de desgaste”. Quer dizer, as palavras em curso –

no seio social – perderam a condição de originalidade – o uso as desvitalizou. Lispector as vitaliza poeticamente: “Sem me surpreender, não consigo escrever” (*A legião estrangeira*, 1964, p.149). Vejamos o excerto que segue:

Poderia contar todos os fatos, mas do que sentira não poderia falar: há mais sentimentos que palavras. Ao que se sente não há modo de dizer. Pode-se misteriosamente aludi-los.

Repetindo muito uma palavra ela perde o significado e vira coisa oca e retumbante e ganha o próprio e enigmático corpo duro.

Espírito espírito espírito espírito espírito espírito espírito. Afinal que é espírito? é o que sinto dentro de não-mim?

Mais. É uma palavra morfológicamente faiscante e audaciosa, como os vãos de pássaros. Espírito: e levantou vôo.

Às vezes a palavra repetida torna-se o bagaço seco de si mesma e não refulge mais nem como som. (Borelli, 1981, p.77)

Pode-se observar que no excerto subjaz a consciência da ascensão espiritual cristã. Ao repetir o termo “espírito”, aproxima-o fluidicamente de pássaro, vôo, remotivando-o poeticamente. Benedito Nunes (1988, p.137-8) ainda estuda esse procedimento em “Linguagem e silêncio”:

De fato, a romancista, ora neutralizando os significados abstratos das palavras, ora utilizando-os na sua máxima concretude, pela repetição obsessiva de verbos e substantivos, emprega um processo que denominaremos técnica de desgaste, como se, em vez de escrever, ela *desescrevesse*, conseguindo um efeito mágico de refluxo da linguagem, que deixa à mostra o “aquilo”, o inexpressado. (grifo meu)

Ao atuar sobre o signo, esvazia-o pela constância da repetição, uma vez que passa a revesti-lo do caráter de redundância sintática, semântica e fonossemântica. Ao contrário do que se possa imaginar, esse procedimento estilístico, em vez de conduzir a uma estagnação da linguagem, abre campo para que se manifeste outro elemento de grande importância dentro do literário: o silêncio. Olga de Sá (1978, p.118), referindo-se ao silêncio incutido no texto da artista, diz que “o discurso de Clarice aponta para o silêncio enquanto ‘grau zero’ da escritura ... Clarice vislumbra o silêncio como única possibilidade de alcançar o indizível”.

Se, por um lado, a técnica da repetição gera novos sentidos, o que não é nenhuma novidade estilística, por outro, conduz ao estágio do silêncio. Entretanto, esses dois fatores de formulação de sentidos se fundem em um só, compondo a orquestração dinâmica e diretiva realizada pela escritora. Isso se possibilita, pois ambos se encontram como princípios a complementarem-se numa mesma ação consequencial. A efervescência enfática conduz a uma ampliação de sentido ao mesmo tempo em que, continuamente, se qualifica no esvaziamento dela própria. Por sua vez, a verificação desse vazio – no momento de maior profundidade – se reverte em estado de ênfase do vazio e, assim por diante, ininterruptamente. O processo de envolvimento construtivo sugere se moldar ao processo oriental adotado pelo Zen sobre a dinâmica de movimentação de todas as coisas, regidas pelas forças yin/yang. Lispector explicita tal procedimento ao mencionar que a repetição *lhe* é agradável, e repetição acontecendo no mesmo lugar termina cavando pouco a pouco, cantilena enjoada sempre diz alguma coisa.

Assim, a linguagem de Lispector entrelaça o personagem à própria consciência, ou melhor, aos fluxos e refluxos da consciência. O personagem estabelece um contínuo diálogo consigo, aliado, ao mesmo tempo, ao “outro” que ele institui. Observemos a passagem de *A hora da estrela* em que o diálogo consigo e com esse outro se expressa de maneira enfática, num momento nuclear da narrativa:

Silêncio.

Se um dia Deus vier à terra haverá silêncio grande.

O silêncio é tal que nem o pensamento pensa.

O final foi bastante grandiloquente *para a Vossa necessidade?* morrendo ela virou ar. Ar enérgico? Não sei. morreu em um instante. O instante é aquele átimo de tempo em que o pneu do carro correndo em alta velocidade toca no chão e depois não toca mais e depois toca de novo. Etc., etc., etc. No fundo ela não passara de uma caixinha de música meio desafinada.

Eu vos pergunto:

– Qual é o peso da luz?

E agora – agora só me resta acender um cigarro e ir para casa. Meu Deus, só agora me lembrei *que a gente morre. Mas – mas eu também?!*

Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos.

Sim. (p.97-8, grifos meus)

No excerto, a articulação do discurso inicia por uma espécie de advertência imperativa ao elemento mesmo que detém a ação interior – “Silêncio” – seguida de uma construção condicional – “se um dia Deus vier” – e, encerrando um intervalo fragmentário da mente, passa a uma afirmação consecutiva – “o silêncio é tal que...”. Todo ele tem como idéia norteadora o signo “silêncio”. Uma vez envolto por uma espécie de tomada de consciência, o enunciador se lança à comunicação com o “outro”, implícito no discurso – “O final foi bastante grandiloquente para a Vossa necessidade?”. Súbito, retorna a si e enseja uma série de ponderações motivadas pela dúvida e, como que buscando subsídio para a investida, se vale de auto-explicação – “o instante é aquele átimo de tempo em que...” – e de autojustificativa – “No fundo ela não passara de uma caixinha de música meio desafinada”. Expressa, então, nova indagação, buscando não perder a atenção do “outro” e, conseqüentemente, a própria – “Eu vos pergunto: Qual é o peso da luz?”. Nesse ponto climático do texto, Lispector suspende a utilização consecutiva do processo de comunicação pela palavra expressa e cria um intervalo vazio sobre o papel, um intervalo de silêncios em ebulição como a operacionalizar o encontro do personagem “estranhado” consigo mesmo em estado de anterioridade. Tanto assim o é que, após a passagem, a intensidade convulsiva que envolvia o enunciador cede lugar ao início de uma dinâmica de outra ordem, que tende a serenar o estado psíquico: “E agora – agora só me resta...”. A própria repetição pausada do termo “agora” conduz a este estado. Redimido, volta a si e, sem esperar, se surpreende, ainda de modo pausado e sereno: “Mas – mas eu também?”. Conformado, porém de forma ambígua – “Não esquecer que...” – como que revelado, ao mesmo tempo para si e para o “outro”, se entrega à dinâmica das coisas que tendem à primordialidade atemporal. Na seqüência, o enunciador interliga o “sim” da morte – pseudo-encerramento do texto – com o “sim” da vida – “Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim, sempre houve. Não sei o que, mais sei que o universo jamais começou”, pseudo-início do texto, e concretiza a continuidade complemen-

tativamente cíclica e permanente da vida e da obra. Pode-se dizer, semelhante ao princípio yin/yang. Ao utilizar do artifício de mergulho rumo ao fluxo da consciência das personagens, a escritora parece revelar o que é inexorável, quase inefável, de mais originário e essencial no indivíduo.

É importante mencionar o apreço que Lispector nutre pela metáfora. Eleva-a à condição de estrela cintilante e guia de caminhada, cultivando-a de modo a buscar subvertê-la mais que o próprio sentido plausível. Potencializa a nova imagem que a figura criada passa a vivenciar. Assim, os elementos metafóricos se apresentam estranhados e contundentes. Observemos a passagem de *Água viva*: “Pega uma espiga delgada de trigo de ouro, e põe entre as gengivas sem dentes e se afasta de gatinhas com os olhos abertos. Olhos imóveis como o nariz. É preciso mover toda a cabeça sem ossos para fitar um objeto. Mas que objeto?” (p.109-10). O desenvolvimento textual desloca a tentativa de compreensão para várias direções. E, como num passe de mágica, o texto se vê completamente envolto pelo jogo metafórico que parece nunca terminar. E instaura o mistério, o secreto, o inefável. Na mesma proporção os personagens, receptores, a vida.

Por seu turno, de acordo com Allan Watts, o Koan é aceito como um caminho para apresentar, em miniatura, o gigantesco Koan da vida, o grande dilema e problema no qual todos os seres estão envolvidos, mesmo que inconscientemente. Os mestres Zen distinguem duas espécies de enunciados: os mortos e os vivos. Os enunciados mortos são os passíveis de análise lógica e de solução. Os vivos são os que nunca poderão ser confinados em qualquer sistema fixo de interpretação. Os Koans pertencem ao segundo tipo, pois partilham a ilusividade e a indefinibilidade da vida. Quando o discípulo chega ao ponto final em que absolutamente não pode captá-lo, atinge também a compreensão de que a vida nunca poderá ser possuída ou paralisada a força. Aí ele “se solta” e esse desprendimento é aceitação da vida tal como ela é, como algo que não pode ser propriedade de ninguém, sempre livre, espontânea e ilimitada. O Koan é uma maneira de apresentar o problema central da vida de um modo intensificado, pois o impasse final do Koan – da frase viva – aumenta o impasse a que chegam sempre os

que tentam se agarrar a todas as coisas que têm vida, na ânsia de possuir e de submeter a elas a própria vida. Todavia, nunca podem segurar a própria vida; tudo o que eles têm é o próprio cadáver, que com o tempo também se desagregará. Portanto, é dado ao discípulo Zen algo que não pode ser morto por definição ou análise. Ele tem de tentar captá-lo/capturá-lo vivo e, no momento em que compreende – absoluta e finalmente – que a vida não pode ser captada, ele a solta percebendo – num átimo de segundo – que tolo tem sido ao tentar retê-la como se fosse dele. Assim, nesse momento, alcança a liberdade do espírito, pois compreende o sofrimento inerente na tentativa humana de guardar o vento numa caixa, de manter viva a vida sem deixar que ela viva (Watts, 1995, p.88-9).

Lispector, na construção do discurso, também se vale de elementos como “oxímoros⁸ desajustados”. A retórica tradicional classifica o oxímoro como uma variante da antítese, ou seja, a expressão de uma idéia simultaneamente em oposição a outra, resultado de uma contradição entre termos próximos. No entanto, Clarice parece utilizá-lo de modo desajustado ou desvirtuado, experimentando o modelo “X é algo que se vislumbra de não-X”. Vejamos como ocorre:

Juro, acredita em mim – a sala de visitas estava escura – mas a música chamou para o centro o centro da sala – a sala se escureceu toda dentro da escuridão – eu estava nas trevas – senti que por mais escura a sala era clara – agasalhei-me no medo – como já me agasalhei de ti em ti mesmo – que foi que encontrei? – nada senão que a sala escura enchia-se da claridade que se adivinha no mais escuro – e que eu tremia no centro dessa difícil luz – acredita em mim embora eu não possa explicar – houve alguma coisa perfeita e graciosa – como se eu nunca tivesse visto uma flor – ou como se eu fosse a flor – e houvesse uma abelha – uma abelha gelada de pavor – diante da irrespirável graça dessa luz das trevas que é uma flor – e a flor estava gelada de pavor diante da abelha que era muito doce – acredita em mim que também não creio – que também não sei o que poderia uma abelha viva de pavor querer na escura vida de uma flor – mas crê em mim – a sala estava cheia de um sorriso penetrante – um rito fatal se cumpria – e o que se chama de pavor não é pavor – é a

8 Affonso Romano de Sant’Anna (1988, p.253) objeta que o oxímoro “organiza o texto de Clarice”.

brancura subindo das trevas – não ficou nenhuma prova – nada te posso garantir – eu sou a única prova de mim. (“Fundo de gaveta”, *LE*, p.132-3).

Vale-se também de símiles conectados em fortes doses de estranhamentos: “A morte é um encontro consigo. Deitada, morta era tão grande como um cavalo morto” (*HE*, p.97). Sempre os utiliza com o mesmo e fixo intuito: desmistificar e subverter o sentido das palavras na tentativa de revelar-lhes a face original.

Lispector ainda trabalha com a potência da locução aparente do “como se”. Toda narrativa é permeada por esse elemento. Acreditamos que o fato não seja de difícil compreensão, uma vez que é por intermédio da linguagem que a escritora tende ao silêncio revelatório, à essência, a encontrar pelas palavras o que delas escapam. Por isso, a necessidade de se valer de atitudes que lhe confirmam possibilidade de empreender viagem a este outro universo. O universo das coisas que não estão, mas que são. E as coisas que são são aquelas que sempre estiveram lá, embora não observadas. Parece ser o mundo das coisas que pairam suspensas desde dentro, intensamente vibratórias. Pois bem, como expressar por palavras o inexprimível? Como concretizar tacitamente (de acordo com as palavras de Rodrigo S. M. “– Qual o peso da luz?”) se não permear a palavra de um senso volátil místico-mítico que aponte para um estado de coisas em suspensão, representado pelo artifício do “como se”? Vejamos:

Escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu. Como conseguirei saber do que nem ao menos sei? assim: como se me lembrasse. Com um esforço de “memória”, como se eu nunca tivesse nascido.

Nunca nasci, nunca vivi: mas eu me lembro, e a lembrança é em carne viva. (“Fundo de gaveta”, *LE*, p.143-4).

Ou:

como se pela primeira vez enfim eu estivesse ao nível da natureza.

Ou, ainda:

De súbito, a estranheza. Estranho-me como se uma câmera de cinema estivesse filmando meus passos e parasse de súbito, deixando-me imóvel no meio de um gesto: presa em flagrante. (SV, p.75)

Solange R. de Oliveira (1985, p.13) – em artigo intitulado “Um exemplo de mudança de código no romance de Clarice Lispector” – realiza um estudo sobre *A paixão segundo G. H.* no que concerne à questão do vocabulário e suas inversões codificativas. Estabelece para eles valores positivos, negativos e neutros e reflete como são constantemente transgredidos:

Um duplo movimento, apoiado pela interação contextual, caracteriza o processo de mudança do código característico dos romances de Clarice Lispector. Por um lado, itens léxicos de conotações normalmente positivas ou negativas invertem essas posições no subsistema do romance. Por outro lado, itens geralmente não associados com valores positivos ou negativos assumem um dos dois...

Outro meio de atuação no trabalho com a linguagem se verifica no emprego da epifania que caracteriza sempre um momento de perigo iminente dentro do discurso. Olga de Sá (1978, p.106) observa que “À borda do abismo, da sedução que espreita todas as vidas ... a epifania é um modo de desvendar a vida selvagem que existe sob a mansa aparência das coisas, é um pólo de tensão metafísica, que perpassa ou transpassa a obra de Clarice Lispector”.

Assim, uma atitude despretenhiosa provoca um instante de revolução interior. Esse procedimento parece ocorrer em toda obra de Lispector. Ao acaso, em *A hora da estrela*, o narrador Rodrigo S. M. inicia o percurso de retorno a si mesmo ao captar, numa rua do Rio de Janeiro, “o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina” (p.18). Nada mais necessário para desencadear um processo de autoclarividência. Ou ainda, no conto “Amor” de *laços de família* (1960), a percepção de uma mulher que, no retorno das compras, ao observar os movimentos banais de um cego mascarando “chiclé”, no ponto de ônibus, vislumbra, num átimo, o automatismo da própria vida e se deixa conduzir por esta engrenagem, sistematicamente. Clarice Lispector se vale também dos momentos de epifania, vivenciados pelos personagens, como meio de promover-se no acesso para dentro de si mesma.

São muitos elementos, distintos entre si, dispostos ao mesmo tempo e com uma única finalidade prefixada. O texto – como um todo complexo – assim se configura: resultado de movimentos parciais de composição intencional da criação de uma linguagem “nova”. Clarice, em trabalho lingüístico, parece voltar-se para constantes investidas sobre si mesma, a ponto de perder pelo trajeto o sentido do que é “a coisa”, do que é a linguagem artisticamente elaborada sobre essa “coisa” e, simplesmente, ficar com “a coisa”. Assim, indivíduo e linguagem passam a figurar como únicos elementos, indispensáveis e interligados, de interesse.

Fazer da linguagem objeto de si mesma é fazer igualmente de si – como indivíduo – objeto de si mesmo com o intuito de, atuando, buscar o cerne da revelação pretendida.

Entretanto, o apontamento desses artifícios de linguagem parece não passar de especulação racionalizante. O mérito do texto de Lispector ultrapassa em muito todas as formulações sobre ele e se abre aos ventos para superar a si próprio e elevar a consciência de todos – a iniciar pela da própria criadora dele – a limites pouco tangíveis pela comoção intelectual. Em Clarice, a letra nada mais é que a própria letra – superada a dicotomia que lhe impomos – e mais que pensamento ou atividade de prazer, parece ser uma prática que propõe desarticular o quanto possível tanto a ela quanto ao “outro” – como a prática do Koan – e, assim, desvendar o prazer integral de que se acerca ou de – pelo menos – partir em direção ao absoluto. Desse modo, parece estar iluminado o caminho que se abre para a clarividência da intimidade pessoal. Uma visão nova se precipita: a plena realização. Professora a escritora:

Meu Deus do céu, não tenho nada a dizer. O som de minha máquina é macio. Que é que eu posso escrever. Como recomendar a anotar frases? A palavra é o meu meio de comunicação. Eu só poderia amá-la. Eu jogo com elas como se lançam dados: acaso e fatalidade. A palavra é tão forte que atravessa a barreira do som. Cada palavra é uma idéia. Cada palavra materializa o espírito. Quantas mais palavras eu conheço, mas sou capaz de pensar o meu sentimento. Devemos modelar nossas palavras até se tornarem o mais fino invólucro dos nossos pensamentos. Sempre achei que o traço de um escultor é identificável por uma extrema simplicidade de linhas. *Todas as palavras que digo – é por esconderem outras palavras. E qual é mesmo a*

palavra secreta? Não sei é porque a ousa? Só não sei porque não a ousa dizê-la?

Sinto que existe uma palavra, talvez unicamente uma, que não pode e não deve ser pronunciada. Parece-me que todo o resto não é proibido. *Mas acontece que eu quero é exatamente me unir a essa palavra proibida.* Ou será? Se eu encontrar essa palavra, só a direi em boca fechada, *para mim mesma*, senão corro o risco de virar alma perdida por toda a eternidade. Os que inventaram o Velho Testamento sabiam que existia uma fruta proibida.

As palavras é que me impedem de dizer a verdade. *Simplesmente não há palavras. O que não sei dizer é mais importante do que o que eu digo.* Acho que o som da música é imprescindível para o ser humano e que o uso da palavra falada e escrita são como a música, duas coisas das mais altas que nos elevam do reino dos macacos, do reino animal, e mineral e vegetal também. Sim, mas é a sorte às vezes. Sempre quis atingir através da palavra alguma coisa que fosse ao mesmo tempo sem moeda e que fosse e transmitisse tranquilidade ou simplesmente a verdade mais profunda existente no ser humano e nas coisas. Cada vez mais eu escrevo com menos palavras. Meu livro melhor acontecerá quando eu de todo não escrever. Eu tenho uma falta de assunto essencial.

Todo homem tem sina obscura de pensamento que pode ser o de um crepúsculo e pode ser uma aurora. Simplesmente as palavras do homem. (Borelli, 1981, p.84-5, grifos meus)

Ou ainda:

Eu escrevo por intermédio de palavras que ocultam outras – as verdadeiras. É que as verdadeiras não podem ser denominadas. Mesmo que eu não saiba quais são as “verdadeiras palavras”, eu estou sempre aludindo a elas. (SV, p.80)

Na verdade, ao cotejar esses dois procedimentos distintos em substância, o modelo escritural clariciano e o exercício Koan, não se pretende qualificá-los como produtos de um mesmo processo técnico de elaboração, mas tão-somente de princípio e objetivo. Nem poderia ser diferente, uma vez que o Koan é prática longínqua oriunda da mente oriental, nada tendo a ver com uma literatura da modernidade praticada por uma escritora ocidental. No entanto, ao estudá-los, observam-se rudimentos de uma mesma orientação básica. Assim, o Koan – como exercício Zen – não se limita somente à “razão” oriental abrindo-se, ainda que debilmente,

te, à face dos ocidentais. Nesse sentido, o que possibilita a aproximação de ambos é o qualificativo de se alinharem como meios lingüísticos para atingir posições mais essenciais que eles próprios.

Alguns pesquisadores ocidentais se detiveram no estudo comparativo da aplicação do Zen no universo literário do Ocidente. Entre eles William Johnston. No livro *Cristianismo Zen. Uma forma de meditação* (1970) – em tom de serena ironia –, promove uma leitura bem-humorada, entre o Koan e a literatura de um de seus conterrâneos mais ilustres – James Joyce – em que, de certa forma, o exercício construtivo de Clarice encontra respaldo. Vejamos:

Atualmente o Koan é objeto de atenção por parte de muitos ocidentais. Pode ser que isso se deva ao culto da sabedoria em bases irracionais, que esteve em voga por algumas décadas e ainda hoje se encontra ativo. Não posso deixar de sentir que isso talvez seja devido, em parte, ao meu compatriota James Joyce, cujos últimos escritos estão cheios de coisas estranhas que se parecem com o Koan. Assim, talvez não seja por mero acaso que Joyce seja popular no Japão e também que um número razoável de professores japoneses, ao visitar a Irlanda, tenha ido até Clongowes, a fim de contemplar demoradamente o lugar em que o grande escritor sofreu nas mãos de seus desalmados perseguidores. Pessoalmente, não morro de admiração por Joyce, a quem tenho antes na conta de um maluco ou de um gozador. Por essa razão senti-me embaraçado quando os japoneses me disseram: “Irlandês? Oh, James Joyce!”. Mesmo que Joyce tenha sido um doido, no entanto, foi um doido fascinante; e suponho que se a verdade pudesse ser conhecida no fundo do meu coração, é provável que eu sentisse orgulho por seu tedioso Koan (muito embora não possa chamá-lo assim, pois não se trata, na verdade, de Koan) em *Ulisses* e *Finnegans Wake*. Desconfio que Joyce gostava de se divertir à custa dos outros, e pode ser que a solenidade de seus exegetas eruditos lhe tenha arrancado sorrisos. Trata-se, contudo, de uma tentação para todos os criadores de Koan, e suspeito (embora possa estar errado) que até mesmo o velho e bondoso Dr. Suzuki aprecia uma brincadeira de vez em quando. (Johnston, 1995, p.58)

Trazendo essa determinação comparativa para o âmbito do texto e da autora em questão, vimos que significativa parte do princípio textual se verifica no aqui/agora da realização dinâmica e vivencial. E a palavra, nesse contexto, irrompe como símbolo não de si mesmo – como signo demonstrado –, mas de um encontro

entre o ato e o vivenciamento desse ato. Observemos passagem de “O ovo e a galinha”:

De manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo.

Olho o ovo com um só olhar. Imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo ... – No próprio instante de se ver o ovo ele é a lembrança de um ovo ... – Ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido. – Ver o ovo é a promessa de um dia chegar a ver o ovo. – Olhar curto e indivisível; se é que há pensamento; não há; há o ovo. – Olhar é o necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora. Ficarei com o ovo. (*LE*, p.49)

Em cada avanço verbal, Lispector sugere a relação sujeito/objeto não como “coisas” distintas entre si, mas complementares e verificáveis como elementos integralizados num só princípio. O jogo construtivo de afirmações e negações vem corroborar o sentido da superação. A autora parte de uma situação exterior, aparentemente divisora de águas: “De manhã na cozinha ... vejo o ovo”. Portanto, aparentemente, são dois os elementos em confronto: o sujeito e o objeto, individualmente postados. No entanto, o princípio de identidade – pelo trabalho dinâmico do olhar, não de um olhar qualquer ou de qualquer forma de olhar, mas o “olhar curto e indivisível”, aquele que se supera na própria ação do ver e revela o olhar do nascimento original⁹ – em seguida se manifesta, ou seja, em vendo o ovo “imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo”. O signo relativo ao objeto se dilui no sujeito e o sujeito parece se encontrar na coisa própria do objeto. O que é o ovo, o que é o olhar aqui/agora? A linguagem parece revelar que tanto a gênese quanto o apocalipse não repousam em lugar algum (Wisnik, 1989, p.286), nesse vivenciamento repentino. Simplesmente o são no sem-tempo das eras. Por isso, “ao ver o ovo é tarde demais – ovo visto, ovo

9 Paralelamente a essa formulação, destacam-se dois Koans que refletem o sentido enigmático vertido por meio desse “olhar indivisível” proposto por Clarice: “quando o múltiplo é reduzido ao Um, a que o Um é reduzido?”, ou ainda, “Quando a vossa mente não está morando no dualismo do bem e do mal, qual era o vosso rosto antes de nascer?”, que poderiam ser emendados às palavras de Clarice: “Viver, afinal de contas, é entre dois nada: antes do nascimento e depois da morte” (Borelli, 1981, p.19).

perdido”. Uma vez perdido o ovo, perdido também o olhar. O sujeito perde-se no objeto e este naquele. Nesse estado de franca destruição proposto pelo texto clariciano, capta-se o sentido irrevogável que os mestres Zen denominam “largar o ponto de apoio”.¹⁰ Dessa experiência mental extrema, em que a perda se consuma por inteiro e nada mais existe senão o próprio momento de si, isolado de qualquer outro fator, promove a iminência para o grande salto. Então, não há mais pensamento sobre o ovo, nem o registrar em verbo o pensamento sobre ele. Parece não haver mais nem mesmo o pensamento. E nem o verbo. “Há o ovo”. O olhar..., o verbo... não passam de meios e – como instrumentos – agora de nada valem – “jogarei fora” –; como também estão sendo jogados fora a letra, o som, a relação sónica de base que o conduziu e o corporificou – “ovo visto, ovo perdido”. Só existe mesmo o que restou e que, em verdade, sempre esteve lá: “o ovo”.

Portanto, o trabalho com a linguagem praticado por Lispector sugere-se movido por um impulso que se nivela ao procedimento Zen ora discutido. Quando se busca, algo é buscado e a busca se converte no próprio algo buscado. O texto fez-se objeto de si próprio para, de si, ser deixado de lado a cada registro sónico, a cada pulsão intencional: “cada vez mais eu escrevo com menos palavras. Meu livro melhor acontecerá quando eu de todo não escrever” (Borelli, 1981, p.85). O processo de desconstrução lingüística assim aponta e parece nos deixar a todo momento entregues à própria sorte, pois, ao negar a palavra pela palavra – por transgredi-la íntima e intensamente – sugere recuperar o que de ilimitado ela congrega, evidenciando o contato com o real inominado e invisível, mediante o depósito de um olhar específico. Assim, entregues ao obscuro de nós mesmos, pela ação textual, cabe-nos a recuperação do próprio olhar e aí sim, a partir dessa conquista, nos livrarmos das amarras que impedem de encontrarmo-nos com a razão

10 Escreve Hakuin: “Quando o discípulo compreende o Koan, chegará a perceber que atingiu o limite de sua atenção mental, e é levado a uma pausa. Assim como o homem pendurado sobre um precipício, ele não sabe absolutamente o que fazer a seguir. Súbito, constata que sua mente e seu corpo foram varridos da existência junto com o Koan” (apud Watts, 1995, p.87-8).

original de nós mesmos. Enfim, sinteticamente, profere Wisnik (1989) em texto há pouco mencionado:

Como no Zen, o conhecimento é uma operação de descodificação da visão e da linguagem, um silenciamento radical mas instantâneo, que mostra o invisível não como sobrenatural mas como desvelamento do real (embora a palavra *real* também tivesse que ser apagada e zerada para que sobreviesse um contato com um algo *real*, não-prescrito, não-codificado, não-trilhado de antemão). “Entender é a prova do erro. Entendê-lo não é o modo de vê-lo. – Jamais pensar no ovo é um modo de tê-lo visto.” O indizível que emana desse silêncio torna-se matriz irrepitível, geradora de um texto que glosa ilimitadamente a margem entre o vazio e a palavra, a atenção e o intervalo, a consciência e o inconsciente, para dizer pouco. (Sem adotar a brevidade oriental, o conto de Clarice prolifera como um fluxo de *Koans*.) (p.286, grifos meus)

3 EPIFANIA E SATORI

Para se apreender o sentido primeiro do discurso de Clarice Lispector, parece ser necessário o entendimento de que um dos traços fundamentais de atitude literária se concentra no procedimento da revelação, ao qual se associa o termo epifania. Desde há muito, os críticos vêm chamando a atenção para esse fato. Entre eles, Fernando G. Reis no artigo “Quem tem medo de Clarice Lispector”. Ressalta o ensaísta que o texto de Lispector responde a uma indagação vital, uma vez que se posiciona como um retorno às origens primordiais do homem. Acrescenta que, nesse estado, o instante de reconhecimento é, aparentemente, um “nada”, e isso se dá por uma atitude de desnudamento dos personagens. Destaca ainda – e é aqui que nos prendemos – que, na escritura de Clarice, persiste uma “técnica do susto” em que o instante mais banal estimula a suspensão do tempo e a descristalização da realidade. Esse instante de real perigo dentro do discurso expressa a razão fundamental de ser dele próprio, uma vez que expõe a desestabilização da ordem esperada e natural das coisas. Nesse sentido, o texto desemboca num estado de experiência que suplanta a possibilidade de descrição ou reflexão sugerida pelas palavras. Em termos narrativos, na vigência desses momentos, o narrador fica “dando voltas”, jogando com as palavras no afã de descrever ou captar o processo de vivenciamento experimentado. E parece não conseguir, pois o discurso se abre para fora. Assim, a palavra sugere, o personagem e o receptor vivenciam. O discurso se abre para a ex-

perícia pessoal e vivencial, possibilitando o retorno às instâncias da exterioridade, em estágio de suspensão e de questionamento dela própria. Instaure-se, então, o que a palavra não pode dimensionar: o “susto”, o desgarrar-se de todas as coisas fenomênicas, a plena transformação para o âmbito do estado original. Por apontar para uma celebração vivencial e prática, esse recurso estilístico em *Lispector* pode ser nivelado à experiência fundamental da razão Zen: o satori.

Satori – *Bodhi* em pali; *Wu* em chinês – é a experiência máxima possibilitada pelo Zen. Pode ser entendido como um choque espiritual intuitivo, emotivo ou estético que possibilita transformar por completo o sentido da vida daquele que o experimenta. É a meta a que se destina o Koan. Etimologicamente, o ideograma corresponde a “meu coração”. Ou ainda o despertar para a verdade cósmica, atingir o estado de Iluminado, obter o pleno conhecimento de si e de todas as coisas nas próprias razões mais originais. Jung – no prefácio a *Introdução ao Zen Budismo* – expressa: “quando examinamos atentamente um texto Zen, temos a impressão de que, apesar de tudo quanto nele há de bizarro, o satori é de fato uma matéria de ocorrência natural. De alguma coisa tão simples que não nos deixa ver o bosque quando olhamos as árvores e cuja tentativa de explicação ou análise nos leva sempre maior confusão”.

Os mestres afirmam que sem satori não há Zen. Compreender, intelectualmente, o satori seria compreender o Zen e, como visto, o Zen não está para os domínios da palavra. Suzuki menciona que caso o satori pudesse ser transmitido verbalmente e se tornasse claro às pessoas que não o tivessem vivenciado, ali não estaria o Zen e mais, o satori não seria satori.¹ Entretanto, continua Suzuki (1969, p.116-7), “quando a mente do homem está amadurecida para o satori, tropeça com ele em qualquer lugar. Um som inarticulado. Uma observação ininteligível. Uma flor que se abre ou um acidente trivial como um tropeção, são condições para a abertura da mente ao satori”; tal qual a eclosão de um fato banal que revoluciona e propuliona o

¹ Paralelamente, esse posicionamento parece refletir o princípio textual de inoperabilidade do uso da palavra para descrever um momento de pura experiência epifânica apresentada por Clarice em seu tecido literário.

aprofundamento no texto de Clarice. Por esse motivo, tanto quanto a ação da autora em estudo, a aquisição do satori se cerca, aos olhos inquisidores, de insondável e profundo mistério. Num primeiro momento, isento de qualquer sensibilidade intuitiva e carregado de interesse intelectual, essas passagens soam como teatralizações absurdas e inconseqüentes. Entretanto, aí é que está sua fundamentação básica: desorientar o curso relativo das coisas para que uma compreensão absoluta se aposse, em definitivo, da mente do praticante e proporcione a eqüidade de si com a natureza, do modo mais simples, repentino, direto e perspicaz possível. Da descoberta por si mesmo – desse desabrochar para a natureza –, o praticante encontra a plena libertação. Vejamos:

Hyakujo, certo dia, saiu a fim de atender a seu Mestre Baso (Matsu), quando viu um bando de patos selvagens voando. Baso perguntou:

“O que são eles?”

“São patos selvagens, senhor.”

“Para onde estão voando?”

“Eles foram embora.”

Baso, repentinamente, apertou o nariz de Hyakujo, dando-lhe uma torção. Dominado pela dor, Hyakujo gritava: “Ai, ai!”.

Disse Baso: “Afirmastes que eles voaram longe, mas eles estão aqui desde o início”.

Hyakujo sentiu o corpo banhado de suor. Alcançara o satori. (Suzuki, 1969, p.114)

...

Um dia após o incidente dos patos selvagens a que já nos referimos, Baso apareceu na congregação e ia começar a falar, quando Hyakujo, cujo nariz tinha sido quase arrancado, se adiantou e pôs-se a enrolar a esteira que é colocada diante do Buda e sobre a qual os mestres costumam ajoelhar-se. O enrolamento geralmente significa o fim do sermão. Baso, sem protestar, abandonou o púlpito e retornou ao seu quarto. Mandou chamar Hyakujo e perguntou-lhe por que tinha enrolado a esteira antes que ele dissesse uma palavra. Replicou Hyakujo: “Ontem torceste o meu nariz e doeu muito”. Disse Baso: “Aonde estão vagando os vossos pensamentos?”. Hyakujo replicou: “Hoje já não dói mais”. Com isso Baso admitiu que Hyakujo tinha compreendido. (ibidem, p.118-9)

Kozankoku (Huang Shan-Ku), poeta confuciano e estadista de Sung, procurou Kwaido (Hui-t'ang) a fim de que fosse iniciado no Zen. Disse-lhe o Mestre: “Há uma passagem no texto que conheceis muito bem e que descreve adequadamente os ensinamentos Zen. Não declara Confúcio: *Pensais que estou escondendo coisas, ó meus discípulos? Na verdade, nada tenho a ocultar*. Kozankoku tentou responder, mas Kwaido imediatamente o impediu, dizendo: “Não! Não!”. O sábio confuciano sentiu a mente perturbada, mas não sabia como se expressar. Algum tempo depois, quando passeava nas montanhas, o loureiro selvagem estava em flor e o ar recendia o seu perfume. Pergunta-lhe o Mestre Zen: “Estais sentindo o aroma?”. Quando o confuciano respondeu afirmativamente, Kwaido lhe disse: “Bem, nada tenho que ocultar”. Tão casual observação fez que a mente de Kozankoku desabrochasse em satori. (p.117, grifo meu)

Retornando ao texto de Clarice, observemos a passagem que segue:

O que procuro? Procuro o deslumbramento. O deslumbramento que eu só conseguirei através da abstração total de mim.

Eu quero não a idéia e sim o nervo do sonho que resulta na única realidade onde posso encontrar uma verdade. É como se eu tivesse inventado a vida – e – fiat lux. Mas o deslumbramento que eu tenho dura o espaço instantâneo de uma visão e eis-me de novo no escuro.

Como posso abrir, senão aceitando antes a minha miséria humana. Não é que não chore a minha morte pois sou apenas eu. Mas choro a tua morte, que é a cada instante que passa a morte da raça humana. O que é ser um homem? É arriscar-se e acreditar com dor na veracidade do sonho, e correr o risco torturante de só ver para dentro.

Nesse ponto exato do perigo eu grito! e olho depressa para fora a fim de encontrar as caras secretas de outros homens.

A imagem da minha insônia.

A minha insônia sou eu, é vivida, é o meu espanto. Eu não penso em escrever beleza, seria fácil. Eu escrevi espanto e o deixei inexplicado. A criação não é uma compreensão, é um novo mistério. (Borelli, 1981, p.79-81)

Nessa passagem, observam-se todos os preceitos mencionados por Reis. O que se procura ressaltar, entretanto, é a primazia para o instante da suspensão que ativa o interior do texto. O leitor é conduzido a perceber que existe um percurso interno a se realizar. Este parece se fazer, gradativamente, corroendo a ordinariade

do momento subscrito, e se abrir para um turbilhão de descontinuidades como a gerenciar a potência de uma força que atrai cada vez mais intensamente o agente – aqui entendido pela voz que eclode e se manifesta no texto, mas também o próprio receptor que pode se reconhecer nela – interiorizado no texto para dentro do próprio contexto e de si mesmo.

Desse modo, o agente parece amplificar constantemente a indagação “o que procuro?”. A resposta que confere a si, no entanto, sugere o retorno à pergunta próxima que só faz por repetir-se, embora não se manifeste explicitamente: “o que procuro?, o que procuro?, o que... Isso ocorre porque procura o deslumbramento, e o deslumbrar-se é uma atitude que escapa à própria procura, uma vez que não se qualifica como solução técnica puntiforme, mas explicita a experiência de um estado de espírito gerado por um acontecimento espontâneo e não previsto. Enfim, observa-se uma sensação inesperada. É nesse ponto que o agente percebe que a palavra não confere saída para a solução do problema e encerra: “A criação não é uma compreensão, é um novo mistério”.

A cada momento de criação, o agente penetra novo mistério que estimula a indagação e a continuidade da procura. Desta, a instância do deslumbramento que resulta em outro mistério e, assim, sucessivamente. O que se percebe, nesse jogo, é que a consciência das coisas relativas e o pensamento ordenado norteiam a investida rumo ao estado que anseia: “Eu quero não a idéia e sim o nervo do sonho que resulta na única realidade onde posso encontrar uma verdade”. No entanto, parecendo tomar conhecimento de uma condição vital para a concretude de própria expectativa pondera: “deslumbramento que eu só conseguirei através da abstração total de mim”. Toda a força dessa expressão recai sobre o tempo verbal imprimido ao sintagma “conseguir” que o projeta para frente, segundo uma modalidade de experiência diferenciada da qual o agente participa no momento atual. É naquele tempo vindouro que ocorre a translocução do estado de personificação (normalidade) para o de despersonificação (extraordinariedade): o que busca.

Paulatinamente, o agente avança para aquele tempo num movimento autofágico motivado pelo jogo de indecisões que reveste os momentos de ação. E nesse ato de deglutir-se reflete: “é como

se eu tivesse inventado a vida”. Súbito, dele se apossa um “susto” profundo que ultrapassa os limites da estampa facial e deixa eclodir a proeminência única e decisiva do olhar – porta de entrada da alma – como fonte de aquisição de um “algo” jamais visualizado. A respiração parece interromper. Silêncio. A pulsação se aquieta e, numa espécie de profundo êxtase, o agente inicia percurso por um universo diferenciado que à frente se instaura. No tecido lingüístico-literário, esse fato se materializa pelos sinais “– e –”. Repentinamente, retornando ao estado de aparente normalidade, expressa: “Fiat Lux”. Portanto, a partir dessa passagem representativa da atuação clariciana, pode-se delinear o processo que se rege por três momentos diferenciados:

1 Situação de *normalidade*: visualizada como pleno gozo da consciência convencional. Nesse estágio, registram-se signos como “procura”, “nervo”, “encontro”;

2 Situação de *estranhamento*: a consciência convencional se põe a perder. Nesse momento, os signos passam a sugerir estados mais etéreos e/ou fluídicos: “insônia”, “imagem”, “espanto”;

3 Situação de *pseudo-retorno à normalidade*: a consciência final não é mais a mesma que iniciou o processo. Um único termo sintetiza todo o clima que esse estágio manifesta: “mistério”.

O interesse imediato é centrar atenção no segundo momento delineado. Nele, o tempo parece se esfarelar pela potencialidade do “susto” interior que se instaura sobre o sujeito. Signos como “tudo” e “todo” entram em estado de profunda emergência e suspensão. Sobre a experiência desse intervalo silencioso, Lispector – pela ação da personagem G. H. – menciona:

entrei naquilo que existe entre o número um e o número dois, de como vi a linha de mistério e fogo, e que é linha sub-reptícia. Entre duas notas de música existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia, por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço existe um sentir que é o sentir – nos interstícios da matéria primordial esta linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, é a respiração contínua do mundo, é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio. (PSGH, p.64)

Pois bem, quanto tempo haveria decorrido entre as duas instâncias por esta intermediada? Na verdade, parece que se cria um abismo que não se mensura. E nele, um mundo pulsa em contínua transgressão de si próprio, ebulindo em frenética transformação. Nesse intervalo abismal, o cosmo cede lugar ao caos e o agente parece experimentar o reverso do *big-bang*. Houve um momento na formação das coisas em que uma partícula se aderiu a outra e a ordem sequencializada do mundo gerou o seu reflexo fenomênico. Pois bem, nesse instante atemporal do texto, o agente retorna àquele átimo de organização e se conecta à raiz de seu universo de antecedência. Nele, manifesta-se a potencialidade perigosa das coisas em formação/formatação, em engendramento – a primeira inspiração, o primeiro passo, o primeiro suceder – e o agente experimenta-a, solitariamente, em si mesmo. Uma vez despertado nessa “doce tentação”, subverte-se o âmago do místico e do profano, destrói-se o poder de “valia” e de “efeito”. O agente se tem estranho diante de si mesmo e não mais se reconhece como ser social. Assim, atônito e perdido, prova dos eflúvios mentais mais esquecidos que o conduzem para outra ordem de valores. Amalgama-se à origem primeira das coisas e se vitaliza nesse “não-tempo” de intensa revelação em que as palavras, por mais que se esmerem, não conseguem registrar. Isso pode ser verificado na seguinte passagem de *Um sopro de vida*:

Eu tenho medo de quando a terra se formou. Que tremendo estrondo cósmico.

De camada em camada subterrânea chego ao primeiro homem criado. Chego ao passado dos outros. Lembro-me desse infinito e impessoal passado que é sem inteligência: é orgânico e é o que me inquieta. Eu não comecei comigo ao nascer. (p.33)

O retorno ao estado de normalidade, quer dizer, passada a experiência do êxtase – expressa pelo tom empolgante “Fiat Lux” – não significa o recobro daquela consciência inicial, nem a perda dela. Essa nova consciência é a própria superação delas – a antiga e a nova – como forma de conhecimento. Desse modo, parece não se tratar de confirmar ou negar a consciência inicial e sim de afirmar uma consciência inebriada por um olhar inaugural, que VÊ aquilo que sempre esteve presente e, por tão claro, nunca fora divi-

sado. Lispector faz que ela se revele pela vivência epifânica de seus personagens em ação.

Acredita-se estar diante de um processo tripartite responsável pelo dinamismo imprimido ao discurso clariciano. Como a cultivar um ritual contínuo, a autora parece fazer dele o movimento gerador que fomenta e determina o procedimento de atuação artística. Nesse sentido, não se pode penetrar seu universo “vivêncio-literário” se não se desmistificar, ou melhor, se não se deixar conduzir pelo trajeto inevitável que ele próprio se impõe. Assim, como Virgílio,² o texto conduz personagens e leitores a regiões outras que necessitam ser catarticamente vivenciadas em todas as esferas para cumprirem o ritual de revelação. Lispector se deixa conduzir por essas águas feéricas e comenta:

O ritual é o próprio processar-se da vida no núcleo, o ritual não é exterior a ele: o ritual é inerente ... O ritual é a marca de Deus ... O único destino com que nascemos é o ritual. (*PSGH*, p.96)

Affonso Romano de Sant’Anna (1988, p.242-3), ao estudar a questão da epifania em *G. H.*, expressa:

Neste sentido tal obra literária, situando-se no espaço implícito e explícito da ritualização e, por outro lado, sendo o espaço da progressiva epifania, pode ser analisada também sob uma óptica antropológica. Van Gennep estuda como as sociedades organizam seus rituais. Rituais que assinalam a metamorfose dos indivíduos. A passagem que operam de uma condição a outra. São os chamados ritos de passagem que vão assinalar esses momentos ... Vendo isso mais extensivamente, teríamos:

1 “ritos preliminares” – em que ocorre a separação do indivíduo em relação ao grupo, preparando-se aquele para um grande momento de provas e provações;

2 “ritos liminares” – em que o indivíduo está na margem entre sua vida antiga e a vida vindoura, onde experimenta ao mesmo tempo do sagrado e do profano e onde se deixa sacrificar para dar provas de sua transformação;

3 “ritos pós-liminares” – que indicam que o indivíduo foi aprovado, passou pelas provas, purgou suas faltas, demonstrou que está habilitado e pode ser jubilosamente aceito pela comunidade como novo membro.

2 Guia de Dante no “Inferno” (Alighieri, 1948).

Nesse sentido, um misto de teoria e devoção é que parece se expressar na prática literária de Clarice. O texto da escritora assim se propaga: fecha ciclo sobre si mesmo e os personagens vêm-se atrelados a esse sistema criativo e processual.

O termo epifania, embora aplicado à literatura, tem origem ligada à devoção religiosa e se forma a partir da associação dos termos gregos *epi* = sobre e *phaino* = aparecer, brilhar. Nesse sentido, é uma transliteração do grego *epiphaneia* que significa uma revelação ou um desvendamento. Na história da Igreja Cristã, é usado para referir-se às ocasiões em que o Cristo encarnado se revelou a vários grupos de homens: no nascimento, na vinda dos Magos, no batismo, no primeiro milagre (bodas de Caná). Como consequência, a palavra passou a ser usada liturgicamente para referir-se à festa em que essa revelação é celebrada (*Enciclopédia histórico-teológica da Igreja Cristã*, 1996, p.25-6).

De qualquer forma, independente do percurso histórico que o termo epifania tenha sofrido, a introdução em literaturas – que tem o centro voltado para a busca interior em primeira ordem – foi inevitável. Lispector parece experimentar a vivência do sentido do termo tanto no teor teológico como no litúrgico. Aliás, nela, a ação e a celebração ocorrem indissociadamente. Assim, numa prática que envolve procedimentos exteriores e interiores de criação, para a escritora, o revelar é o celebrar e o celebrar é o revelar. Isto é, ao proporcionar aos personagens vivenciarem variações temporais de profunda alteração na ordem natural de suas histórias, experimenta a si própria e, como vimos, se dá a revelar. Pois bem, essa é uma atitude que vem do interior do texto para o interior do próprio indivíduo Clarice Lispector. A revelação sofrida pelos personagens em ação parece ser acrescida do tom de celebração daquele fato experienciado, uma vez que além de também vivenciá-lo catarticamente, possibilita-o e concretiza-o pela força da escrituração. Desse modo, cada palavra, cada fato narrado, cada título produzido, cada intenção, ao mesmo tempo que lhe dão mais a conhecer, manifestam-se como registros celebrados de um ritual movido pelo impulso contínuo que gera seu anseio eterno. É importante observar que o percurso vivenciado, tanto interna como externamente, é invariável e repetitivo: sempre o mesmo, inde-

pendente do título. Trata-se, portanto, de um exercício que sugere encerrar um mesmo rito, e, apoiado em terminologia de Affonso Romano de Sant'Anna, registramos os percursos de passagens tanto de um estado quanto de outro:

Interior do discurso:

- 1 variação pré-epifânica: personagens em estado A.
- 2 variação epifânica: despersonificação do personagem.
- 3 variação pós-epifânica: personagem em estado B.

Exterior do Discurso:

- 1 variação pré-epifânica: Clarice Lispector (receptor) em estado A.
- 2 variação epifânica: escrituração/construção da obra.
- 3 variação pós-epifânica: Clarice Lispector (receptor) em estado B.

De modo semelhante, o acontecimento factual relativo à experiência do satori também se divide em três grandes etapas e constitui peça fundamental de transformação da vida daquele que se predispõe a experimentá-lo. Vejamos:

- 1 vivência no mundo impermanente e fenomênico;
- 2 experiência do satori;
- 3 retorno ao convívio fenomênico.

Então, a experiência do satori tanto quanto o processo epifânico se apresentam como divisores de águas. As coisas impermanentes que regem o mundo fenomênico continuam o trajeto como os rios que correm para o grande mar embalando nossa mente prenhe de ilusões e insatisfações. Todo sentido de posse passa por essas águas, que fluem. O homem, certo de que as domina, lança remos e redes para, cada vez mais, se inebriar dessa aparente realidade. Entretanto, quanto mais penetra rio-adentro, parece mais se afastar de uma compreensão plena de si mesmo porque está por demais ocupado/preocupado em possuir, amealhar, conhecer sobre as coisas e não vivenciar as coisas em si. Nesse afã de

falsas conquistas, nesse jogo, em que o homem é o agente principal, prova dos reveses que o culto ao universo das coisas impermanentes proporciona. O homem se vê impotente diante das leis naturais – ação e reação – e experimenta os dissabores da mais completa insatisfação: dúvida, incerteza, inconstância. Uma guinada repentina, desestabilizando tudo, pode proporcionar-lhe o equilíbrio. Esse lance na orquestração original da vida nada mais significa para o praticante Zen do que afastar-se do culto às coisas impermanentes e aceitá-las como são, independentes das causas e efeitos fenomênicos. Essa ação retrata o passo decisivo e único que vai proporcionar uma nova experiência que até então não fora verificada. Assim, o mundo continua lá, o olhar-aceito para ele é que já não é mais o mesmo. Esse estado de olhar congrega a ação de “ver dentro da natureza do próprio ser”. É esse olhar-confesso que o Zen afirma como a vivência plena do satori:

Na prática, este olhar significa o desenvolvimento de um novo mundo até então não percebido pela confusão de uma mente adestrada no dualismo. Ou podemos dizer que como esse olhar, nosso meio circundante é contemplado a partir de um ângulo de percepção inesperado. O mundo, seja o que for para aqueles que experimentam o satori, não é mais aquele velho mundo que costumava ser, composto de suas movimentações e sensações. Ele não é, impreterivelmente, o mesmo. Dito de maneira lógica, todos os seus opostos e contradições se unem e se harmonizam em um único conjunto orgânico e coerente e isto sugere mistério ou mesmo milagre, no entanto, para os mestres Zen, é fato corriqueiro. De modo que o satori só pode ser obtido através de nossa única vivência pessoal dele próprio. (Suzuki, 1981, p.250-1)

Em Lispector, destacamos de *Um sopro de vida*:

Descobrir uma nova maneira de viver. Creio que a chave está em ver a coisa na coisa, sem transbordar dela para frente ou para trás, fora do seu contexto. O resultado de um processo tão novo de olhar o momento que passa seria muitas vezes estranhar uma coisa como se pela primeira vez a víssemos. Olhar a coisa na coisa hipnotiza a pessoa que olha o ofuscante objeto olhado. Há um encontro meu e dessa coisa vibrando no ar. Mas o resultado desse olhar é uma sensação de oco, vazio, impenetrável e de plena identificação mútua. (p.137-8)

Uma vez alcançado o local de repouso, em que não existe nenhuma sorte de dicotomias, a felicidade plena e a paz envolvem o corpo e o espírito do praticante, e este se liberta das amarras que o escravizam ao mundo fenomênico. Nesse estado, entra em sintonia direta com a dinâmica da vida nos mais elementares acontecimentos e, harmonizando-se com ela, não se deixa mais conduzir pelas paixões passageiras. Sublima a vida como fonte inesgotável de sabedoria, autoconhecimento e eterniza em si mesmo a eternidade. Supera a condição de samsara – sucessão de nascimento e morte,³ algumas vezes chamado de Roda de Nascimento e Morte⁴ – e contemporiza com o ser primeiro que tudo pode e supera. Por isso, a volta para o convívio fenomênico já não mais afeta o praticante Zen. A vida segue o próprio curso e com ela, ele. O que mudou? Nada. Tudo sempre esteve lá. Bastou abrir os olhos e ver.

Por tratar-se de um processo, a constância repetitiva do trabalho de Clarice com o texto e consigo mesma vai tecendo um quadro de autoconhecimento pela associação de revelações, uma vez que cada obra parece ser a vivência explícita e exterior do momento epifânico experienciado pelos personagens interiorizados no próprio contexto.

Essa prática conduz e confirma dois fatos determinantes no fazer literário de Clarice. Primeiro, uma ordenação cíclica e, ao mesmo tempo, concêntrica de estruturação vivêncio-criativa. Segundo, a potencialidade tônica de uma força centrípeta que orienta, mantém e dinamiza todo o sistema construtivo, impulsionando “tudo” e “todo” para o centro, para o fundo, para o silêncio abismal. Esse parece ser, então, o percurso que possibilita a revelação do ser primordial que assiste em todo o indivíduo. Essa atitude súbita,

3 Isso é explicado com referência a outros processos alternativos da vida – o dia e a noite, o despertar e o dormir, as estações etc. A morte é apenas uma pausa para o repouso no processo da vida do indivíduo e ocorre porque o corpo físico se desgasta (Watts, 1995, p.158).

4 Um mestre escreveu: “Todas as dúvidas e indecisões que eu tinha antes foram completamente dissolvidas como um pedaço de gelo ao degelar-se. Eu gritei, então: Que maravilha! Que maravilha! Não há nascimento ou morte dos quais tenhamos que escapar, nem há qualquer conhecimento supremo pelo qual tenhamos que nos esforçar” (Watts, 1995, p.79).

ante o acontecimento, por mais simples e corriqueira que seja, sempre culmina por mostrar “algo” pouco comum. E se trata de uma realidade que existe de fato, apenas vislumbrada em tempo/espaço paralelo ao convencional. Essa espécie de para-realidade parece ter por princípio perturbar os sentidos ordinários dos personagens, conduzindo-os a uma alteração psíquica que beira a uma espécie de êxtase. De *Um sopro de vida* retiramos a passagem que segue:

Estou acreditando que o estado de graça de Ângela seja talvez verdadeiro porque a “iluminação” se deu exatamente após um sentimento de abandono total e sofrimento. Santa Catarina de Gênova dizia que “quando Deus quer penetrar na alma, abandona-a antes completamente”.

Ela atingiu um êxtase ao perder a multiplicidade ilusória das coisas do mundo e ao passar a sentir tudo como uno. É alguma coisa que é alimentada nas raízes plantadas na escuridão da alma e sobe até atingir uma “consciência” que no fundo é luz sobrenatural e milagre. (p.155-6)

Ao acaso, dadas a diversidade e a intensidade de realização, passamos a citar e a comentar alguns trechos determinantes que exemplificam o poder de ação dos momentos epifânicos evidenciados nos textos da autora. Olga de Sá (1978, p.133) menciona que a “epifania constitui ... uma realidade complexa, perceptível aos sentidos, sobretudo aos olhos (visões), ouvidos (vozes) e até ao tato ... O Antigo Testamento destaca o ouvir, o Novo Testamento, o ver, como nas provas da ressurreição de Cristo”. Vejamos:

- *Epifania pelo tato* – a seqüência narrativa selecionada expressa a passagem da adolescência para a maturidade física e mental da personagem Joana:

A moça ri mansamente de alegria de corpo. Suas pernas delgadas, lisas, os seios pequenos brotaram da água. Ela mal se conhece, nem cresceu de todo, apenas emergiu da infância. Estende uma perna, olha o pé de longe, move-o terna, lentamente como a uma asa frágil. Ergue os braços acima da cabeça, para o teto perdido na penumbra, os olhos fechados, sem nenhum sentimento, só movimento. O corpo se alonga, se espreguiça, refulge úmido na meia escuridão – é uma linha tensa e trêmula. Quando abandona os braços de novo se condensa,

branca e segura. Ri baixinho, move o longo pescoço de um lado a outro lado, inclina a cabeça para trás – a relva é sempre fresca, alguém vai beijá-la, coelhos macios e pequenos agasalham-se uns nos outros de olhos fechados. – Ri de novo, em leves murmúrios como os da água. Alisa a cintura, os quadris, sua vida.

Imerge na banheira como no mar. Um mundo morno se fecha sobre ela silenciosamente, quietamente. Pequenas bolhas deslizam suaves até se apagarem de encontro ao esmalte. *A jovem sente a água pesando sobre o seu corpo, pára um instante como se lhe tivessem tocado de leve o ombro.* Atenta para o que está sentindo, a invasão da maré. Que houve? Torna-se uma criatura séria, de pupilas largas e profundas. Mal respira. O que houve? Os olhos abertos e mudos das coisas continuam brilhando entre os vapores. Sobre o mesmo corpo que adivinhou alegria existe água-água. Não, não... Por quê? Seres nascidos no mundo como a água. Agita-se, procura fugir. Tudo – diz devagar como entregando uma coisa, perscrutando-se sem se entender. Tudo. E essa palavra é paz, grave e incompreensível como um ritual. A água cobre seu corpo. Mas o que houve? Murmura baixinho, diz sílabas mornas, fundidas.

O quarto de banho é indeciso, quase morto. As coisas e as paredes cederam, se adoçam e diluem em fumaças. A água esfria ligeiramente sobre sua pele e ela estremece de medo e desconforto. *Quando emerge da banheira é uma desconhecida que não sabe o que sentir.* Nada a rodeia e ela nada conhece. Está leve e triste, move-se lentamente, sem pressa por muito tempo. O frio corre com os pés gelados pelas suas costas mas ela não quer brincar, encolhe o torso ferida, infeliz. Enxuga-se sem amor, humilhada e pobre, envolve-se no roupão como em braços mornos. (PCS, p.68-9, grifos meus)

Como se percebe – entre o imergir/emergir – Joana experimenta toda a potencialidade das forças epifânicas e se movimenta num turbilhão de transformações que envolvem de seus poros a seus instintos mais íntimos.

- *Epifania pela voz* – os trechos selecionados descrevem o momento sublime da revelação da própria vida, à “pobre” personagem Macabéa, pela voz de uma cartomante que, embora se valendo de um discurso viciado e dissimulativo, acaba por restituir-lhe a esperança, a morte e, conseqüentemente, a vida.

Finalmente, depois de lambe os dedos, madama Carlota mandou-a cortar as cartas com a mão esquerda, *ouviu, minha adoradinha?*

Macabéa separou um monte com a mão trêmula: pela primeira vez ia ter um destino. Madama Carlota (explosão) era um ponto alto na sua existência. Era o vórtice de sua vida e esta se afunilara toda para desembocar na grande dama cujo ruge brilhante dava-lhe à pele uma lisura de matéria plástica. A madama de repente arregalou os olhos. (HE, p.86)

...

– Macabéa! *Tenho grandes notícias para lhe dar. Preste atenção, minha flor, porque é da maior importância o que vou lhe dizer.* É coisa muito séria e muito alegre: sua vida vai mudar completamente! *E digo mais:* vai mudar a partir do momento em que você sair da minha casa! Você vai se sentir outra. Fique sabendo, minha florzinha, que até o seu namorado vai voltar e propor casamento, ele está arrependido! E seu chefe vai lhe avisar que pensou melhor e não vai mais lhe despedir!

Macabéa nunca tinha tido coragem de ter esperança.

Mas agora ouvia a Madama como se ouvisse uma trombeta vinda dos céus – enquanto suportava uma forte taquicardia. Madama tinha razão: Jesus enfim prestava atenção nela. Seus olhos estavam arregalados por uma *súbita voracidade* pelo futuro (explosão). E eu também estou com esperança enfim. (HE, p.87)⁵

...

Saiu da casa da cartomante aos tropeços e parou no beco escurecido pelo crepúsculo – crepúsculo que é hora de ninguém. Mas ela de olhos ofuscados como se o último final da tarde fosse mancha de sangue e ouro quase negro. Tanta riqueza de atmosfera a recebeu e o primeiro esgar da noite que, sim, sim, era funda e faustosa. Macabéa ficou um pouco aturdida sem saber se atravessaria a rua pois sua vida já estava mudada. *E mudada por palavras* – desde Moisés se sabe que a palavra é divina. Até para atravessar a rua ela já era outra pessoa. Uma pessoa grávida de futuro. Sentia em si uma esperança tão violenta como jamais sentira tamanho desespero. Se ela não era mais ela mesma, isso significava uma perda que valia por um ganho. Assim como havia sentença de morte, *a cartomante lhe decretara sentença de vida*. Tudo de repente era muito e muito e tão amplo

⁵ Repara-se o tom de cumplicidade espelhado por Rodrigo S. M. quando expressa o comentário final dessa passagem.

que ela sentiu vontade de chorar. Mas não chorou: seus olhos faiscavam como o sol que morria.

Então ao dar o passo de descida da calçada para atravessar a rua, o Destino (explosão) sussurrou veloz e guloso: *é agora, é já, chegou a minha vez!* E enorme como um transatlântico o Mercedes amarelo pegou-a – e neste mesmo instante em algum único lugar do mundo um cavalo como resposta empinou-se em gargalhada de relincho. (p.90)

...

Ficou inerte no canto da rua, talvez descansando das emoções, e viu entre as pedras do esgoto o ralo capim de um verde da mais tenra esperança humana. *Hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci.* (p.91)

- *Epifania pela visão* – a maioria das epifanias vivenciadas pelos personagens claricianos se realiza pelo estatuto da visão. Isso ocorre, também, porque “o ato de ver expressa uma correspondência à ação espiritual e simboliza, em consequência, o compreender” (Cirlot, 1984, p.453). Nesse sentido, sendo a porta de acesso ao interior, o olho – pelo ato do ver – reforça a crença no fato visto e isso amplia e concretiza o senso de realização e validade deste.

Vejamos como essa modalidade epifânica se manifesta, selecionando algumas passagens do conto “Amor”. Nele, a autora experimenta a transformação da personagem Ana a partir do momento em que ela vê, de dentro de um bonde, um cego mascar “chicles”:

O que havia mais que fizesse Ana se aprumar em desconfiança? Alguma coisa intranquã está sucedendo. Então ela viu: o cego mascarava chicles... Um homem cego mascarava chicles.

Ana ainda teve tempo de pensar por um segundo que os irmãos viriam jantar – o coração batia-lhe violento, espaçado. Inclinação, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê. Ele mastigava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos. (LF, p.34)

Esse fato é a mola propulsora para dar início ao processo de interiorização que vai proporcionar à personagem a experimentação de um ato de íntima revelação acerca de si mesma.

Só então percebeu que há muito passara de seu ponto de descida. Na fraqueza em que estava, tudo a atingia como um susto; desceu do bonde com pernas débeis, olhou em torno de si, segurando a rede suja de ovo. Por um momento não conseguia orientar-se. Parecia ter saltado no meio da noite.

Era uma rua comprida, com muros altos, amarelos. Seu coração batia de medo, ela procurava inutilmente reconhecer os arredores, enquanto a vida que descobrira continuava a pulsar e um vento mais morno e mais misterioso rodeava-lhe o rosto. Ficou parada olhando o muro. Enfim pôde localizar-se. Andando um pouco mais ao longo de uma sebe, atravessou os portões do Jardim Botânico. (p.36)

...

Inquieta, olhou em torno. Os ramos se balançavam, as sombras vacilavam no chão. Um pardal ciscava na terra. E de repente, com mal-estar, pareceu-lhe ter caído numa emboscada. Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber. (p.37)

Depois do ocorrido, de volta às coisas cotidianas, tudo reassume papel de continuidade: a casa, o marido, a visita... Entretanto, será ela a mesma?

Deixou-se cair numa cadeira, com os dedos ainda presos na rede. De que tinha vergonha?

Não havia como fugir. Os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água escapava. Estava diante da ostra. E não havia como não olhá-la. De que tinha vergonha? É que já não mais era piedade, não era só piedade: seu coração se enchera com a pior vontade de viver. (p.39)

...

Depois do jantar, enfim, a primeira brisa mais fresca entrou pelas janelas. Eles rodeavam a mesa, a família. Cansados do dia, felizes em não discordar, tão dispostos a não ver defeitos. Riam-se de tudo, com o coração bom e humano. As crianças cresciam admiravelmente em torno deles. E como a uma borboleta, Ana prendeu o instante entre os dedos antes que ele nunca mais fosse seu. *Acabara-se a vertigem de bondade.*

E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante *sem nenhum mundo no coração*. Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia. (p.40, grifos meus)

A personagem se transformara na base do próprio organismo social. Embora a continuidade da vida, a consciência não é mais a mesma. Como menciona Nádia Gotlib (1995, p.273): Ana “chega até a casa que guarda, ainda, terrível e deliciosamente, o encanto do jardim. E tudo volta ao normal, mas não como era antes... Nesse conto, o mergulho faz-se progressivamente, quando o equilíbrio da vida domesticada se rompe cedendo a uma desordem que cresce, enquanto a ordem diminui”. Agora, Ana se integralizara no seio de si mesma.

O processo epifânico se viabiliza pela conjugação metódica e cíclica da relação entre o interior e o exterior. Como a escritura de Clarice visa atingir a essência das coisas, o importante é novamente ressaltar que o princípio de experimentação dos fatos no interior dos personagens não cessa validade por si e algo além é tonificado. A vivência ficcional é utilizada como fonte de experimentação para ela própria que, transcendendo os limites da ficção, se deixa arrebatada pelos temperos que dinamizam o mistério das coisas. E avança sempre.

Observemos as palavras da própria autora em passagem de “Fundo de gaveta”:

Do conto “Amor” lembro duas coisas: uma, ao escrever, da intensidade com que inesperadamente caí com o personagem dentro de um Jardim Botânico não calculado, *e de onde quase não conseguimos sair, de tão encipoadas e meio hipnotizadas* – a ponto de eu ter que fazer meu personagem chamar o guarda para abrir os portões já fechados, *senão passaríamos a morar ali mesmo até hoje*. A segunda coisa de que me lembro é de um amigo lendo a história datilografada para criticá-la, e eu, ao ouvi-la em voz humana e familiar, tendo de súbito a impressão de que só naquele instante ela nascia, e nascia já feita, como criança nasce. Este momento foi o melhor de todos: o conto ali me foi dado, e eu o recebi, ou ali eu o dei e ele foi recebido, ou as duas coisas que são uma só. (LE, p.174)

A leitura dessas palavras sugere que o processo epifânico em Lispector culmina por viabilizar um percurso de mão dupla – o ficcional e a abertura para a possibilidade do real. Conforme pode-se observar, os princípios e objetivos desses dois procedimentos – epifania e satori – se nivelam na medida em que se caracterizam

como ponto fulcral que possibilita a transformação mais radical que se pode vivenciar. É o momento da decisão absoluta. Sem ele não há continuidade nem acontecimento. A experiência consagra, dessa maneira, a tônica de validade de atuação tanto para o processo escritural de Clarice quanto para o Zen.

4 O OLHAR DE CLARICE E O OLHAR DA MENTE ZEN

O homem está no mundo e, como está, olha para ele. As coisas giram à volta e nelas se espelha ou delas se afasta. Tudo se movimenta e significa. Uma pedra aqui, um passo ali e o homem continua o percurso na vida. Clarice não é diferente. Seu olhar percorre as coisas ao mesmo tempo que é percorrido por elas. Entretanto, por valer-se da literatura como forma de conhecimento, a tônica de mirada se reveste de um qualificativo particular. Ao olhar para as coisas do mundo, num primeiro momento, parece não lhes conferir importância maior. Não é nessa atividade parcializada que Lispector saboreia toda a plenitude de sua mirada. Para isso introjeta-o, torna-o interior, no interior dos próprios escritos. Lá, entregue à convulsão de frases e silêncios, é que assume toda a luminosidade de algo verdadeiramente importante. Depois, retorna com ele para a exterioridade e aí se consuma. O pleno olhar de quem convive num percurso de auto-ingestão torna-se único e revelador, pois congrega o exterior no interior a vida na primazia da própria vida. Nesse sentido, nivela-se ao ato Zen de ver as coisas circundantes: um olhar isento de intenções, porém, completo, íntegro e global.

Lispector corporifica, qualifica e concretiza o sentido da vivência/valência interiorizada de um olhar para as coisas, tornando-o conhecimento e experiência atual, quando menciona:

Conheço em mim uma imagem muito boa, e cada vez que eu quero eu a tenho, e cada vez que ela vem ela aparece toda. É a visão de

uma floresta, e na floresta vejo a clareira verde, meio escura, rodeada de alturas, e no meio desse bom escuro estão muitas borboletas, um leão amarelo sentado, e eu sentada no chão tricotando. As horas passam como muitos anos, e os anos se passam realmente, as borboletas cheias de grandes asas e o leão amarelo com manchas – mas as manchas são apenas para que se veja que ele é amarelo. O bom dessa imagem é a penumbra, que não exige mais do que a capacidade de meus olhos e não ultrapassa minha visão. E ali estou eu, com borboleta, com leão. Minha clareira tem uns minérios, que são as cores. Só existe uma ameaça: é saber que com apreensão que fora dali estou perdida, porque nem sequer será a floresta (a floresta eu conheço de antemão, por amor), será um campo vazio (e este eu conheço de antemão através do medo) – tão vazio que tanto me fará ir para um lado como para outro, um descampado tão sem tampa e sem cor de chão que nele eu nem sequer encontraria um bicho para mim. Ponho a apreensão de lado, suspiro para me refazer e fico toda gostando de minha intimidade com o leão e as borboletas; nenhum de nós pensa, a gente só gosta. Também eu não sou em preto e branco; sem que eu me veja, sei que para eles eu sou colorida, embora sem ultrapassar a capacidade de visão deles (nós não somos inquietantes). Sou com manchas azuis e verdes só para estas mostrarem que não sou azul nem verde – olha só o que eu não sou. A penumbra é de um verde escuro e úmido, eu sei que já disse isso mas repito por gosto de felicidade; quero a mesma coisa de novo e de novo. De modo que, como eu ia sentindo e dizendo, lá estamos. E estamos muito bem. Para falar a verdade, nunca estive tão bem. Por quê? Não quero saber por quê. Cada um de nós está no seu lugar, eu me submeto bem ao meu lugar. Vou até repetir um pouco mais porque está ficando cada vez melhor: o leão amarelo e as borboletas caladas, eu sentada no chão tricotando, e nós assim cheios de gosto pela clareira verde. Nós somos contentes. (“Fundo de gaveta”, *LE*, p.157-8)

Pois bem, Clarice se vale da arte para revelar o ser que transcende o próprio indivíduo e expressar a essencialidade das coisas. Entretanto, para que isso se concretize, é necessária uma ação ininterrupta, ampla e intensificada que englobe – o tanto quanto possível – a totalidade das coisas, no aspecto de travar contato com os elementos exteriores e interiores que compõem a natureza dessas mesmas coisas. O que motiva essa afirmação pode ser extraído do pensamento de Clarice de que só se pode tentar fazer bem as coisas que realmente se sente. Os seus livros não se preocupam com os fatos porque, para ela, o importante não são os fatos em si,

mas a repercussão deles no interior do indivíduo. Desse ponto de vista, também faz livros comprometidos com o homem e a realidade circundante, porque – para ela – a realidade não é um fenômeno puramente exterior.

Desse raciocínio inferem-se duas considerações. A primeira diz respeito a que, além de Clarice posicionar seu olhar tanto para o exterior como para o interior, confere tonalidade primordial e peso maior de reflexão à atividade interior. É o momento pelo qual vai averiguar-se no interior dos personagens, no interior da ficção. Por isso a escritora afirma não se ater aos fatos exteriores, devotando-lhes – aparentemente – pouca atenção, uma vez que o ponto nuclear (que ainda está por vir) é que assume valor de interesse. No entanto, Lispector elege os fatos exteriores como pontos de partida, conferindo papel de equivalência no que concerne à atividade de completar a cadeia cíclica que o processo exige. A segunda consideração se configura como reconhecimento de que tudo se circunscreve à questão da realidade. Aqui o problema se intensifica e uma pergunta se apresenta: o que é realidade para Clarice Lispector?

Escrevo como se estivesse dormindo e sonhando: as frases desconexas como no sonho. É difícil, estando acordado, sonhar livremente nos meus remotos mistérios. Há uma coerência – mas somente nas profundezas. Para quem está à tona e sem sonhar, as frases nada significam. Se bem que embora acordados alguns saibam que se vive em sonho na vida real. O que é a vida real? os fatos? Não, a vida real só é atingida pelo que há de sonho na vida real.

Sonhar não é ilusão. Mas é o ato que uma pessoa faz sozinha.

Eu – eu quero quebrar os limites da raça humana e tornar-me livre a ponto de grito selvagem ou “divino” ... A vida real é um sonho, só que de olhos abertos (que vêem tudo distorcido). A vida real entra em nós em câmera lenta, inclusive o raciocínio o mais rigoroso – é sonho. A consciência só me serve para eu saber que vivi às apalpadeladas e na ilogicidade (apenas aparente) do sonho. O sonho dos acordados é matéria real. Nós somos tão ilógicos sonhadores que contamos com o futuro. Eu baseio minha vida no sonho-acordado ... Mas nos sonhos dos acordados há uma ligeireza inconsequente de riacho borbulhante e coerente. O estado de ser. (SV, p.82-4)

Um forte indício de resposta ela própria aponta: “a realidade não é um fenômeno puramente externo”. Em *A paixão segundo G.*

H., a personagem central afirma que “assim me aproximaria do ... divino? do que é real? O divino para mim é o real” (p.107). Nesse sentido, mais uma vez a autora reforça sua predileção pelos efeitos interiores e introspectivos repercutidos de dados exteriores no indivíduo. Acresce, além disso, um componente de natureza mística ao incrementar o posicionamento de que a realidade não se encontra, exclusivamente, na exterioridade das coisas. Fato este que ainda mais uma vez pode aproximá-la do Zen, ao associar os atributos da mística ao compromisso voltado ao homem em sua atividade potencial.

Clarice trata, assim, a questão do real como um objeto de experimentação possível em que se podem transcender os estados demarcados pelo empirismo e pela exterioridade. No entanto, retomando o pronunciamento da escritora, observa-se que, embora não se importando com os fatos exteriores, executa obras comprometidas com o ser humano em sua realidade tangível. Novamente a questão da realidade vem à tona, só que agora como atividade-fim. Isto é, fruto de um esforço analítico interior que retorna à superfície de maneira a compreender – de modo globalizado – esse mesmo homem em estado integral.

Desse modo, duas vertentes reflexivas podem ser evidenciadas: 1. Visão interior: a concepção do real; 2. Visão exterior: a consciência histórica.

Contudo, desde já salienta-se que esse desmembramento só tem validade didática. Em verdade, eles não se dissociam, uma vez que se trata de um único olhar – global – para as coisas que lhe circundam o universo: a vida e o texto.

VISÃO INTERIOR: A CONCEPÇÃO DO REAL

Diferentemente da atuação criativa de Lispector, o realismo artístico vem associado a uma representação mimética do real. Isto é, à tradução da realidade sensível para a linguagem artística, com objetividade. Nesse sentido, a realidade exterior passa a ser visualizada como meio e objeto sobre a qual o artista vai atuar de modo exterior e crítico, na tentativa de, como um questionador

clínico, desvendar a verdade inerente a ela própria. O ato de distanciar-se do fulcro subjetivo diz respeito a introjetar a realidade apreendida exteriormente, segundo uma visão da existência tal qual ela se apresenta e impedir que passe pelo filtro do ego. Ao adotar tal procedimento de interferência especulativa, o criador realista acredita que a investida explícita e concretiza a realidade observada em verdadeira essência.

No artigo “Do realismo artístico”, Roman Jakobson (1971) levanta a seguinte questão: “O que é o realismo para o teórico da arte?”. Ao que responde: “é uma corrente artística que propôs como seu objetivo reproduzir a realidade o mais fielmente possível e que aspira ao máximo de verossimilhança” (p.120). Ao pretender a representação artística da realidade exterior, o que se vê representado se modula a uma inconstância variável, sempre mediante a possibilidade de sua ocorrência. Entende-se, então, por verossímil tudo o que se possibilita assemelhar à verdade, ou, ainda, tudo o que parece verdadeiro. Assim, ao que parece, o meio encontrado pela escola realista para expressar a natureza se dá via representação parcializada da realidade exterior, fato que pode sugerir o pensamento de apresentar-se apenas como uma expressão aparente da realidade integral. A representação artística da realidade exterior não consegue ultrapassar o limite do atributo fenomênico, relativizando o campo do ser absoluto do objeto representado, uma vez que representa não o objeto em totalidade, e sim um estado fracionário desse dado objeto.

O que parece problemático com esse raciocínio e que vem ao encontro do motivo em pauta – a visão de Clarice e da mente Zen – é a dicotomia entre essência e aparência que passa a coabitar um mesmo cenário de intenção. Essa dicotomia, com pendência exagerada para o estado da aparência, parece gerar um certo desequilíbrio à causa própria do realismo e sua razão (como movimento artístico), uma vez que o que representa não ultrapassa o limite do aspecto verossímil da natureza e não ela em si. De modo íntegro e essencial, afasta-se assim da verdade imparcial, pela análise objetiva dos fatos observados. Parece-nos, então, que o problema em destaque toma vulto pela ação fundamental do ato de observar. Este divisa o objeto segundo um ângulo específico de

focalização e pela ação mediadora da perspectiva criada reproduz verossimilhantermente o objeto observado.

Entende-se por perspectiva o processo de representação tridimensional de um dado objeto sobre um plano bidimensional, tal como se apresenta à vista do observador. No entanto, embora seja o meio pelo qual se represente em plano bidimensional um elemento tridimensionalmente como que a impressioná-lo, metaforicamente, em plenitude e integralidade, o processo sugere explicitar uma falha prática de origem, uma vez que a validade é função dependente da maneira pela qual o objeto é observado. Assim, o autor realista escolhe uma faceta angular para tomá-la como representativa do todo, privilegiando um estado de aparência do objeto em detrimento de outros não manifestos naquele ato de representação.

Partindo do conceito de perspectiva, Anatol Rosenfeld (1969), no ensaio “Reflexões sobre o romance moderno”, expressa:

A perspectiva central, eliminada pela pintura moderna, surgiu no Renascimento; a perspectiva grega, diversa da renascentista, foi introduzida na época dos sofistas, no século V a.C. Como se sabe, a pintura egípcia, ou a pintura européia medieval – para dar só estes exemplos – não conheciam ou não empregavam a perspectiva. *As hipóteses sobre esse curioso fenômeno tendem a considerar provável que a perspectiva seja um recurso para a conquista artística do mundo terreno, isto é, da realidade sensível.* (p.77, grifo meu)

Caminhando por essa vertente de pensamento, o mundo empírico parece ser relativizado segundo uma consciência direcional em que a perspectiva cria a ilusão de uma situação espontânea e natural, como espaço de representações. Ora, se esse processo artístico de apreensão do real é direcionado por um olhar seletivo da realidade exterior, e não da totalidade em si, ocorre que a realidade representada não passa da ilusão do absoluto que a contém. A realidade é, portanto, apreendida como relativa e apresentada como absoluta.

Com o intuito de elucidar esse raciocínio, observam-se as palavras de Arnold Hauser (1972):¹

1 Hauser se expressa sobre a perspectiva central. Entretanto, outras possibilidades de angulações conduzem a outras distorções de natureza similar.

A nossa impressão do espaço real parece-nos distorcida e deformada nos extremos do campo visual, o seu conteúdo dividido em grupos e secções mais ou menos independentes, e desde que o nosso campo de visão, fisiologicamente condicionado, é esferóide, vemos, em certa medida, curvas em vez de linhas retas ... *A perspectiva central produz uma representação de espaço matematicamente exata mas psicofisiologicamente impossível.* (p.441, v.1, grifo meu)

Desse modo, a atividade realista busca a “representação da realidade” e não a “realidade em si” – absoluta – como é possível observar no texto de Lispector, uma vez que visa captar o estado íntegro e essencial das coisas e não a aparência delas. Ou seja, experimentar – em amplitude e intenção globalizante – a arte como máxima expressão da essência do ser.

O trabalho de Lispector com a linguagem, a maneira de organizar o discurso, tende sempre a explicitar este parâmetro básico, qual seja o de buscar artisticamente na globalidade a essência das coisas. Por isso, a narrativa da escritora deflagra um processo de ruptura, paralelo ao de síntese dos modelos tradicionais. Atua de maneira globalizante visando tatear a realidade segundo a veracidade anterior e primeira, inerente a ela própria. Ao trabalhar com o “parecer da coisa”, a escritora ultrapassa esse estágio parcial, desmistificando-o como aparência, para fazer eclodir e revelar, estado de absoluto.

Nesse sentido, o intento maior de Lispector – bem como o do Zen – constitui ato de transgredir. Desmascarar, incisivamente, o processo de apreensão parcial da realidade sensível, intuída pelo olhar fictício/multifacetado e, assim, revelar a alma do real em sua integralidade essencial. Então, a atitude que a autora e o Zen experimentam parece consistir em eliminar o elemento mediador entre a natureza absoluta das coisas e sua representação artística e vivencial respectivamente, processando o que denominamos morte da perspectiva ou não-perspectiva. Ao abolirem o espaço entre os dois pólos envolvidos – sujeito e objeto –, não mais se parcializa o objeto, mas vivenciam-no junto a si próprios. Observemos a seguinte passagem:

Eu te conheço até o osso por intermédio de uma encantação que vem de mim para ti. Só há uma coisa que me separa de você: o ar entre nós dois. Às vezes para afastar esse quase cruel afastamento, eu respiro na tua boca que então me respira e eu te respiro... (Borelli, 1981, p.54)

À passagem mencionada se associa o modo Zen de olhar para as coisas: “ver dentro da própria natureza”. O ato de ver dentro da própria natureza sugere a realização de uma experiência específica, modalizada por uma atitude que harmoniza a ordem da mirada à própria dinâmica da ordem da natureza e só se concretiza pela movimentação encerrada pelo verbo de processo: VER. Trata-se de um fato interessante, pois aqui ocorre uma sistematização de ordem prática igual à lingüística. Ver dentro da própria natureza é vivenciar a plenitude de uma determinada condição físico-espiritual independentemente de demarcação lingüística. No entanto, essa mesma demarcação modaliza o processo do suceder desse mesmo ato, uma vez que “os verbos de processo expressam um evento ou sucessão de eventos que afetam o sujeito paciente ou experimentador. Por isso traduzem sempre um acontecer ou um experimentar, isto é, algo que se passa com o sujeito ou que ele experimenta” (Borba, 1996).

Todo o processo de sistematização disciplinar Zen visa livrar o discípulo de qualquer tipo de escravidão, seja ela física ou mental. Para isso, a atitude a ser experimentada verifica-se pelo ato de harmonizar. Na dinâmica Zen, a ação de harmonizar elementos não é aquela que depende de fatores externos ou indiretos para suceder. Ao contrário, harmonizar uma coisa a outra é – espontaneamente – uma coisa tornar-se outra. Assim, o ato de ver a própria natureza é a visão tornar-se a natureza e a natureza a visão. Vejamos um poema de Bashô (1644-1694):

Contempla o pinheiro
e absorve suas virtudes;
contempla o bambu
e imita suas qualidades. (Verlag, 1984, p.34)

Uma vez eliminado o elemento virtualizador, os dois extremos perdem características, como distintos e apartados e passam a coexistir segundo uma mesma frequência vibratória. Sob esse prisma, os dois estados – sujeito e objeto – comungam como um único elemento de mesmo grau e natureza, uma vez que não há mais nada a separá-los. A adequação aproximativa dos extremos é que determina a morte da visão perspectívica. Desvenda-se em tom extraordiná-

rio a compreensão global e avassaladora da realidade desde a anterioridade. Ou seja, como ela é, e não como aparenta ser. Rompe-se com a possibilidade de observar a coisa exterior segundo esse ou aquele ponto de vista, ampliando – em totalidade – o campo óptico perceptivo de captação. Portanto, para que se tenda a atingir a ordem primeira das coisas – buscar as coisas como são e não como aparentam ser –, é imprescindível que se una o fato externo ao ato criativo num único e inseparável segmento. Atitude que se assemelha à prática Zen validada única e exclusivamente por investida dessa natureza. O processo de autonegação de que se valem os Mestres visa romper com a aparência das atividades fenomênicas e despertar o estado de absoluto delas, em busca da felicidade plena.

Isso conduz à idéia de que o procedimento artístico vivenciado por Clarice Lispector, de certa forma, se opõe ao que se deu genericamente no movimento literário realista em sua fundamentação. Se, por um lado, o realismo estabelece que, para uma dada obra se enquadrar dentro dos preceitos estabelecidos, é necessário que apresente verossimilhança interna e externa, residindo aí a variação do valor artístico, por outro, a concepção representada por Clarice parece confirmar que quanto maior o grau de desmascaramento provocado por uma consciência globalizante, no sentido de desrealizar uma dada obra – como busca de superar a realidade tida como sensível e tender a atingir o estado de anterioridade/o próprio âmago –, maior a expressão essencial que ela veicula. Além disso, faz vir à tona o espírito do estado primordial das coisas, revelando o ser que habita latente na simples aparência das coisas. O processo artístico em Lispector sugere-se apresentar como essência absoluta capaz de harmonizar e primordializar a espécie natural, entendendo-se por isso, conduzir ao estatuto da originalidade toda e qualquer gama de relações em que se entrelacem indivíduo e natureza. A autora experimenta, assim, o estado de transformação transgressiva ao representar artisticamente um dado objeto exterior.

No dizer de Anatol Rosenfeld, no ensaio “Reflexões sobre o romance moderno”, diferentemente da pintura em que o processo transformativo da tradição para a modernidade se manifesta no âmbito espacial, na literatura, o processo se verifica pela ruptura temporal. Quer dizer, o “agora” não mais representa – obrigatória-

mente – o momento presente, mas um instantâneo que conjuga o antecessor e o sucessor numa relação pulsativa anímica, rítmica, compositiva, de dinâmica constante. Esse manuseio criativo oferece condições de – no interior da ficção – penetrar num plano que ultrapassa o estado psicológico dos personagens em ação. Sobre essa questão se manifesta Alfredo Bosi (1978, p.479): “Trata-se de um salto do psicológico para o metafísico, salto plenamente amadurecido na consciência da narradora”.

Essa nova consciência é uma totalidade que engloba, em um mesmo domínio, o intervalo do passado ao futuro, numa equação vibrante de rememorações e expectativas, permeadas pelo evento do aqui e do agora do ser. Dizer que a nova consciência é uma totalidade pode soar algo superficial. Vejamos como essa consciência se qualifica no trabalho de Lispector ao proporcionar o estado de plenitude esperado. Se, de alguma maneira, conseguirmos detectar um ponto em que toda a manifestação artística realizada se condense na unidade geradora dela própria, podemos entendê-la como o núcleo originário e anterior de si; como unidade primeira que encerra nela a essência dessa mesma totalidade. Este é o resultado que se busca ao estudar essa consciência globalizante posta em prática pela autora. Assim compreendê-la e – na medida das possibilidades – comprová-la.

Conforme mencionado, no campo literário, o processo de passagem da tradição para a modernidade se dá – entre outros fatores menos representativos – com a ruptura temporal. Desse modo, entende-se a problemática do tempo de acordo com duas possibilidades de abrangência. O tempo linear, tido como cronológico; ou não-linear, em que passa a ser função de fluxos involuntários que confere – à própria manifestação – atividades imprevisíveis. Deixando de lado o tempo cronológico e mergulhando nas propriedades do psicológico, automaticamente encaminha-se à vida interior dos personagens e, por extensão, dos indivíduos. Caminhando nessa direção, pretende-se apresentar diretrizes que ampliem as investigações acerca de Lispector e suas criaturas.

Em literatura, esse mergulho se verifica por procedimentos de enunciação, como a exposição por meio de fluxos mentais das personagens. Nesse estado é que se manifesta a morte da visão

perspectívica, pois é aí que desaparece a figura de um mediador. Deixa-se que a própria consciência da personagem nela se expresse sem as interferências de um elemento que poderia expressar-se por ela. O ato de manifestar-se encerra a atividade de um “eu” desvinculado de um “ele” – operado pela figura de um dado intermediário –, uma vez que permite que a própria consciência da personagem atue por si, livre de qualquer interferência. Pode ser entendido como uma espécie de discurso direto da consciência. Assim, estabelece-se um diálogo intenso e frenético entre um “eu” e um “outro”, que é o próprio “eu” (processo de auto-alimentação) em concomitância única. Nesse estágio, a questão do tempo se iguala ao estado do imediato.

O desaparecimento do mediador aliado ao fluxo psíquico dos personagens – que passam a envolver e extravasar a tela da narrativa – promove uma outra alteração de caráter formal, modificando a estrutura dessa mesma narrativa. Na verdade, possibilita que ordem diversa do convencional venha à tona e gere uma desestruturação do aparato lingüístico e assim, concomitantemente, ponha por terra a linearidade de todos os elementos que compõem a elaboração da própria narrativa.

Então, aliada à questão da temporalidade, como meio para romper o aspecto perspectico, associa-se a questão da adequação lingüística, constituindo os dois fatores essenciais para que o evento se viabilize. Eles interagem de tal modo que criam uma condição de dependência mútua para produzir o efeito desejado. Unidas e conjugadas, abrem espaço para a pretendida possibilidade de penetração no universo escondido da consciência do personagem como tal, uma vez decretada a morte da perspectiva. Entretanto, embora concomitantes, possuem deveres e funções particulares específicos, tendo como ponto de entroncamento o propósito de igualar e identificar ser e linguagem.

Partamos para o desenvolvimento parcial de cada um deles com a intenção de interligá-los conclusivamente, não perdendo de vista o núcleo que concentra a totalidade deles próprios. Se encontrado, certifica-se a hipótese que se intenta demonstrar.

Iniciamos pelos efeitos peculiares que a questão da temporalidade predestina. Ao penetrar nesse convulsivo universo de contínuos flu-

xos e reflexos mentais, o movimento que passa a reger a ocorrência das atitudes de um dado personagem leva a perceber que se inicia uma ruptura das amarras que o prendem às lides exteriores e superficiais. Diante de uma dada situação inusitada (em determinados momentos de *A hora da estrela*, a autora se vale do termo “explosão” para deflagrar, entre outras coisas, o descortinamento interno), o personagem se recolhe em seu mundo íntimo e interior e inicia uma viagem de retorno ao próprio núcleo fundante, quer dizer, à vivência de origem. Exercita a transposição de valores que partem de um estado de consciência e se direcionam para trás, interiormente, cada vez mais para trás, ampliando a cada investida a velocidade de ocorrência do movimento até o momento em que não mais seja possível distinguir – de maneira nítida – os componentes próprios e caracteres superficiais do personagem. Isto é, verifica-se um certo desvio tonal processado na frequência vibratória e ele, pouco a pouco, se vê desindividualizando, desrealizando de sujeito comum para um estado do ser, que congrega em si a unidade humana. Isso porque o transe vivenciado pelo personagem passa a refletir processos mentais que, em convulsão, tendem a se dirigir ao seu universo de anterioridades. Isto é, em seu repertório de referências passam a circular imagens pertinentes a todos os seres humanos: questionamentos universais, preceitos, receituários de existir, receios, angústias, medos originais, buscas a respostas motivadas pela doce loucura de assistir à existência. Enfim, princípios míticos que se enraízam no cerne do ser. Assim é que, por meio desse veículo, o indivíduo dilui-se e perde-se gradativamente no interior de si mesmo, tendendo a atingir seu retrato primordial.

O ponto de chegada desse percurso interior pressupõe a perda da consciência individual. O indivíduo parece não ser mais indivíduo, e sim matéria que o origina. Encarna – nesse estágio de abstração – forma de massa, substância original geradora da humanidade, estado anterior em que todas as experiências individuais estão previamente registradas. Menciona Lispector:

Atrás de uma coisa existe sempre outra coisa que tem atrás de si outra coisa que ... Assim sendo chego ao interior do átomo? ou cheguei enfim à energia primeira que me gerou? (Borelli, 1981, p.56)

Nesse espaço vital em que não há mais fragmentação do sujeito – onde reina a ordem primeira e ancestral –, é que se manifesta o anonimato do ser: a *neutralidade*. Estado oriundo em que se plenifica a integração com a esfera elementar do mito. Tratando de assunto paralelo, Affonso Romano de Sant’Anna (1988, p.248) registra sobre a personagem G. H.

E é para arrumar que ela entra no quarto da empregada. E aí ocorre a catástrofe, a desarrumação total de seu ser. Súbito lhe vem a sensação de “horror”, “terror”, “morrer”. As palavras que começam a marcar a narrativa são: “tragédia”, “inferno”, “queda”. Então ela anota o “desmoronamento de civilizações”, tem a sensação de que “ia caindo séculos e séculos” e está presenciando os “últimos restos humanos” naquele deserto em que tudo se nadifica e tende para o neutro.

Para exemplificar esse fato, observam-se as palavras do psicanalista Marco Antônio Coutinho Jorge (1991, p.166) sobre a questão da neutralidade:

Despertar remete o sujeito a um tempo tão remoto como aquele em que ainda não tinha um nome, não se diferenciava por nenhum traço particular, mas antes, se confundia com a vida em qualquer de suas emergências mais brutas.

Ou ainda, as palavras da própria Clarice transcritas por Olga Borelli (apud Coutinho Jorge, 1991, p.167): “Saí desse sono aos poucos e agora, igual a qualquer homem, me chamo ninguém”.

Olga de Sá (1988, p.214) também detecta esse percurso de autopenetração experimentado pelos personagens claricianos e, também, toma G. H. como representante desse movimento:

A trajetória de G. H. termina no silêncio e no vazio, como forma de adesão ao ser.

G. H. se despersonaliza e deixando de ser ela mesma como pessoa, vive do que não se pronuncia. A missão secreta de sua vida, que ela vê, nesse itinerário epifânico, é a “deseroização” de si mesma. Não há mais heróis na narrativa. Perdendo o próprio nome, G. H. identifica-se com todos os seres. Realiza-se o que a epígrafe de Berenson já anuncia, no frontispício da obra: “Uma vida plena pode ser aquela que alcance uma identificação tão completa com o não-eu que não haja nenhum eu para morrer”.

Não é por acaso que Clarice Lispector escolhe o título *A paixão segundo G. H.* para a que veio a ser considerada uma de suas obras mais significativas. Um ponto instigante salta aos olhos: Por que G. H.? É como se a personagem em convulsivo exercício mental atingisse o término mais anterior da própria aventura, o envolvimento com o resíduo amorfo da barata, e se encontrasse com o amorfo de si mesma. Talvez por isso carregue o anonimato refletido na designação G. H., ou seja, um nome que é “sem-nome”; uma estrutura mínima de letras (talvez iniciais) que poderiam adquirir sentido se encaixadas numa seqüência alfabética: no intervalo entre F e I. Isto é, algo que se auto-impregna violentamente entre o F[im] e o I[nício] do que se é. No que se tem.

Se entendemos o termo – paixão – não como martírio impingido, mas como o percurso transcorrido para vivenciar esse estado, entrevemos que a expressão exprime o percurso apaixonado pelo qual o homem se direciona rumo ao próprio anonimato, representado pela sigla G. H.

Ao deixar-se envolver pelo ciclone da temporalidade, a personagem clariciana experimenta o modelo eterno e dinâmico que a humanidade exercita através dos tempos; o revigoramento contínuo do mito do eterno retorno: sucesso que remete ao princípio yin/yang verificado no modelo oriental. Destino de que o homem não escapa em seu estar no mundo. Assim, pode-se entrever um efeito conclusivo para a questão levantada. A plenitude na nova consciência se dá pela verdade lógica inerente à ordem primeira, organizadora, arquetípica de formação do complexo humano, pois é na *neutralidade* absoluta que se possibilita encontrar a totalidade da consciência humana, estabelecendo-se como tal. Observemos o seguinte excerto:

O neutro é inexplicável e vivo, procura me entender: assim como o protoplasma e o sêmen e a proteína são de um neutro vivo. E eu estava toda nova, como uma recém-iniciada. Era como se antes eu estivesse estado com o paladar viciado por sal e açúcar, e com a alma viciada por alegrias e dores – e nunca tivesse sentido o gosto primeiro. E agora sentia o gosto do nada. Velozmente eu me desviciava, e o gosto era novo como o do leite materno que só tem gosto para boca de criança. Com o desmoronamento de minha civi-

lização e de minha humanidade – o que me era um sofrimento de grande saudade – com a perda da humanidade, eu passava orgiacamente a sentir o gosto da identidade das coisas. (PSGH, p.86)

Antes de tecer considerações sobre o outro elemento de atuação – o aspecto da linguagem –, observemos uma passagem de *A hora da estrela* que elucida com certa clareza a questão da atemporalidade como fator determinante:

Quero acrescentar, à guisa de informações sobre a jovem e sobre mim, que vivemos exclusivamente no presente pois sempre eternamente é o dia de hoje e o dia de amanhã será um hoje, a eternidade é o estado das coisas neste momento. (p.24-5)

Pois bem, Lispector estipula uma espécie de estagnação do tempo num presente contínuo. Para isso se utiliza – no transcorrer da narração – de artifícios de presentificação ao atualizar termos como: “hoje”, “aqui”, “já”, “agora”, “então”... É prudente que se entenda o procedimento adotado, ao se valer desse artifício. Num primeiro momento, a narrativa – que parece escrita no compasso em que estaria sendo lida – aponta falsamente para um efeito de sentido de monotonia, de aparente prefixação das coisas narradas. O contexto parece adquirir uma espécie de estaticidade fastidiosa e espessa. Se o leitor – numa postura apenas lúdica – se defrontar com o texto de maneira pouco disciplinada e despreocupada, a escritura o conduzirá a uma impressão de forte passividade da criatura enunciadora em relação ao ato de narrar. Assim, aparentemente, o texto pode gerar cansaço e desinteresse. Entretanto, ao se lançar ao texto com determinação estética e nele buscar seus segredos e sua profundidade (valendo aqui a ambigüidade), percebe-se que tudo não passa de uma bem-sucedida maquilagem. Na verdade, o estado de aparente estaticidade superficial é o meio pelo qual a artista manifesta a prática da atemporalidade, isto é, a natureza do tempo sem tempo de ocorrência determinado. Institucionalizando o aspecto atemporal ou anacrônico dos acontecimentos vivenciais do personagem, fundem-se passado e futuro num único e mesmo campo. Isso propicia que se instaure uma visão globalizada do momentâneo vivenciado, situando a obra numa espécie de região mítica. Daí a opção pela consagra-

ção do presente – “Apresento você a mim, te visualizando em instantâneos que ocorrem já no meio de tua inauguração: você não começa pelo princípio, começa pelo meio, começa pelo instante de hoje” (SV, p.29-30). Não num presente que se isente de um passado e de um futuro, mas num *continuum* eternizado que é capaz de conjugar as modulações temporais em uma só. Esse procedimento é responsável por motivar a manifestação dos fluxos e refluxos mentais do personagem. Ao empreendê-lo, a escritora permite o posicionamento rumo a regiões mais recônditas da *psique* desse mesmo personagem, possibilitando que se revele, de imediato, a consciência interior mais profunda. Se recordarmos a intenção primeira de Clarice Lispector, que é buscar o autoconhecimento, a essência do ser, associamos a verdade de que, ao propiciar tal investida, ela o faz a si própria, uma vez que se possibilita penetrar no universo mítico e ancestral do anonimato do ser. Esse fato evidencia a consciência de Lispector em atingir o nível da realidade original e nela buscar expressar a verdade latente das coisas e dos seres, a possibilidade existencial pura e essencial. Nessa dimensão, passado, presente e futuro perdem suas individualidades e se atualizam num único estado, captado como a eternização do presente. Esse princípio parece vir ao encontro da idéia de morte do espaço demarcado pelo elemento perspectivico, atuando de modo coerente em todas as investidas parciais de elaboração criativa. A essa visão global empreendida por Lispector aproxima-se o que Suzuki entende – na concepção prática Zen – por “visão real”. Isto é, aquela que preceitua o oposto da visão intencional. Quer dizer, quando observamos uma paisagem, o pensamento se põe em ação sobre os objetos que compõem aquela cena e se pondera – ajuizadamente – sobre sua natureza, causas e efeitos. Dessa observação é que se ajuízam o gosto ou o desgosto, o saber ou o ignorar. Entretanto, de acordo com o modo Zen de ver as coisas, nesses momentos, estamos vivendo uma entrega falseadora sobre nós mesmos, pois nada além praticamos que nos afastamos da paisagem vista na mesma proporção em que ponderamos sobre ela. Isso ocorre, pois nossa visão sobre a paisagem está perturbada pelos ajuizamentos que emitimos sobre ela. Em outras palavras, a intenção que devotamos ao ato da mirada nos afasta da harmonia que poderíamos experimentar – em plenitude – com a paisagem dispos-

ta ao nosso alcance. Outras vezes nos pegamos absortos, completamente distraídos, e olhar a paisagem é como se não a estivéssemos mirando, embora a estivéssemos sor-vendo profundamente. Nessas frações de tempo não há a menor perturbação mental ou mesmo física. É como se esquecêssemos de nós mesmos e nos tornássemos a própria mirada em projeção e nos destinássemos ao encontro com algo que nos serve de alimento para o corpo e para o espírito. Nesses instantes, somos um com o outro e não há pensamento fragmentário que venha a dividir essa relação unívoca de que, sem a menor intenção, nos envolvemos. O que se sente é a própria razão da harmonia entre elementos distintos, mas que se tornam uma única e mesma coisa, uma vez que, na vivência desses instantes de entrega/recepção conjunta, não há o menor ruído entre causa e efeito. Em determinado momento, profere Clarice por intermédio da personagem G. H.: “O mundo se me olha. Tudo olha para tudo, tudo vive o outro; neste deserto as coisas sabem as coisas”. Assim, o prazer do olhar contém e está contido no prazer da paisagem que não é “sor-vida” pelo olho ajuizado, e sim pelo simples prazer do encontro, independente do olhar. Observemos um haikai de Buson (1715-1783):

Fui ver as flores,
dormi sob flores,
que delicioso lazer. (Verlag, 1984, p.73)

Esse torpor de harmonia plena é o que o Zen vivencia como a “não-visão” ou, como diz Suzuki, a “visão real”.

O acontecimento descrito logo cessa e se desperta desse lampejo de felicidade e harmonia com as coisas dinâmicas da natureza. Contudo, o praticante Zen, ao superar a instabilidade das coisas impermanentes – vivenciar a experiência plena do satori –, vive todos os momentos da vida envolto nesse estado e goza da mais esplêndida harmonia, pois não mais reconhece a disparidade, a controvérsia, a dicotomia das coisas, uma vez que sabe que tudo “é vazio” e que “desde o princípio nada é”.² Ao se amalgamar ao vazio que envolve todo e qualquer acontecimento cotidiano, naquele es-

2 Afirmação proferida por Hui-neng. Ver Suzuki, 1993, p.21.

tado, o praticante Zen se harmoniza eternamente com a dinâmica da vida que transcorre na sua batida diária e se felicita a ela no seu próprio e simples dinamismo. Algo semelhante parece se verificar em passagem de *Um sopro de vida*: “Vivo um vazio que se chama também plenitude. Não ter me cumula de bênçãos” (p.81). Nele, Lispector deixa transparecer a instância absoluta do vazio de que se nutre. Quer dizer, um vazio eufórico, homólogo ao vazio vivenciado no Zen.

Objeta Suzuki (1993, p.26): “enquanto a visão consistir em algo a ser visto ela não será a visão real. Só quando o ver é não-ver, isto é, quando a visão não é um ato específico de ver um estado de consciência fundamentalmente restrito, é que ela é visão da natureza própria” e, continua, “quando o ver é não-ver, essa é a visão real; quando o ouvir é não-ouvir, essa é a audição real”.

Por força desse expediente, o olhar Zen é um não-olhar na medida em que a consciência Zen é uma não-consciência. Assim, o olho da mente Zen é um olho que vê o “nada” por ser a própria coisa vista. Foi segundo essa modalidade de encarar as coisas circundantes que Hui-neng, a fim de externar a própria vivência Zen, revelou: “desde o princípio nada é”.

O olhar Zen, enfim, é este que fixa o silêncio – “*O espírito do silêncio nos invade/ diante de crisântemos brancos*” (Dakotsu, ? – 1885, in Verlag, 1984, p.70) – e o vivencia em total plenitude – “*A flor de cerejeira me faz lembrar/ tantas coisas...*” (Bashô, 1644-1694, ibidem, p.13).

Vejamos, agora, como se movimenta a engrenagem do aspecto lingüístico dentro desse conjunto processual. O exercício criativo que possibilita tal transformação aponta para o contínuo atuar sobre o signo. O trabalho está em compreender como ele pode ser dimensionado para que atenda a uma finalidade definida. Um trabalho que obrigue, invariavelmente, a vislumbrar “o por dentro” dos signos em ação, a sua verdade oculta, com vistas a atingir estados ancestrais. Se conseguirmos detectar esse ponto, como buscamos fazer com o retrocesso do sujeito pela atuação da atemporalidade – determinando-lhe o estado anterior –, pode-se, além de apontar sua validade, associá-los e demonstrar o entroncamento ser e linguagem.

Como esperado, tudo no tecido literário se viabiliza pela linguagem. A palavra assume seu papel, uma vez que – na organização frásica – é a unidade constitutiva da linguagem. Além de ser por intermédio da linguagem que Lispector investe na expressão de seu jogo interior, ainda é pela parcela participativa na relação que possibilita à escritora viabilizar o conhecimento e a confabulação dos meandros mais profundos dos personagens. Por conseguinte de si própria, como indivíduo, como destaca Olga de Sá (1988, p.214):

Chega ao irredutível, ao inexpressivo, ao não-ser, à desistência, ao nada. À imanência total, na qual Deus, o “eu” e o mundo são uma coisa só. Chega ao osso do ser. Sempre, porém, pela entrada real da linguagem.

Para que a linguagem possa ser conjugada com a realidade vital do indivíduo, pensamos ser necessário que ela seja corporificada de modo capital. O primeiro passo é adequá-la ao instante presentificado pelo agora do tempo contínuo, proporcionando campo para que o reflexo de si mesma – como linguagem comunicativa – espelhe essa determinação. Isso se dá, mais ou menos, de maneira automática. Entretanto, poderia não atender à especificação se o criador assim o desejasse, e ser conduzida por outros destinos afins. Em seqüência – para que assuma caráter de possível revelação – é necessário que a linguagem (por constituir o próprio material da ficção) se faça também objeto de análise de si mesma, pela atuação do próprio criador. A observância desses dois preceitos possibilita que a imagem da ação narrada e a organização lingüística utilizada para tal viabilizem a unidade necessária que o evento suscita. Assim ocorrendo, a questão da existência se interpenetra à da expressão. Isto é, instaura-se uma harmonia interna entre a “coisa” da existência e a expressão articulada do pensamento, viabilizando palavra e realidade vivenciarem um mesmo princípio original.

No texto clariciano, a ordem da simultaneidade vem determinada por uma incontida perseguição da realidade por intermédio do assédio à palavra que – em primeira instância – parece lhe escapar. Esse instinto de caça se vale, principalmente, do procedimento da repetição. Já efetuamos considerações sobre o fato, entretanto, mais uma vez a ele retornamos, buscando atingir a meta proposta.

Relembremos o posicionamento apológico assumido pela escritora: “a repetição me é agradável, e repetição acontecendo no mesmo lugar termina cavando pouco a pouco, cantilena enjoada diz alguma coisa” (“Fundo de gaveta”, 1964). Reiterando as reflexões efetuadas sobre esse elemento, entende-se por repetição o emprego sucessivo de termos e frases, representados por substantivos, verbos, advérbios, ainda que se limitando a uma frase, ou a um conjunto delas. Como consequência desse procedimento, os mecanismos de repetição vêm aliados a uma potência rítmica que exerce funções de expressividade, produzindo efeitos específicos.

Intensificado pela atuação da escritora, o assédio rítmico sobre a conjunção das palavras provoca, por um lado, a transformação delas, de estado de dicionário para posições em que se revelam como lugares-tenentes onde se corporifica a ênfase. Nesse estágio, amplia a tonalidade emocional e promove a coexistência, em um mesmo contexto, da expressividade aliada à maior intensidade de manifestação.

Com o intuito de tornar mais acessível essa questão, recordemos as variações tonais que se possibilitam ao executar, repetidamente, uma mesma estrutura melódica, nos moldes minimalistas. Nota-se que essa atitude proporciona novas e inesperadas sonoridades distintas das originais, frutos de uma certa atonalidade cíclica, hiperbólica, que amplia o significado de procedência e abre campo para novos sentidos.³ No entanto, além do evento da emergência de novas significações pela intensificação da ênfase, instaura outra possibilidade que se manifesta em sentido oposto ao descrito. A repetição, em estado extático de extrema intensidade, determina nova transformação, agora para o âmbito do esvaziamento da expressão, conduzindo ao *silêncio*. Assim, realiza-se a interação da palavra ao silêncio e do silêncio à manifestação da palavra. Se recordarmos investida cíclica do indivíduo pelo cosmo, identificamos as duas variantes como elementos regidos por princípio semelhante. E à transformação da palavra ao estado de silêncio e deste em retorno à palavra associamos a idéia veiculada pelo mito do eterno retorno, cíclica e incondicional. Atinge-se, portanto, o estado de silêncio por

3 “Quando eu escrevo, misturo uma tinta a outra, e nasce uma nova cor” (SV, p.77).

intermédio do assédio às palavras. Então, a palavra na obra de Lispector tem a força da própria função sugerida para apontar o seu lado projetado-negativo, ou seja, a vigência da *não-palavra*. Em passagem de “Fundo de gaveta”, a escritora expressa:

Então escrever é o modo de quem usa a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora, mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. (LE, p.143)

Chega-se à não-palavra pela atuação primeira sobre a própria palavra. Assim, ao ser revelado o caráter negativo da palavra, revela-se, por conseguinte, o silêncio. O estatuto de silêncio, empreendido por Lispector, veicula algumas particularidades próprias de sua organização. Ele não representa o instante de expectativa que antecipa uma certa palavra ou conjunto delas, uma vez que, se assim fosse, agiria como possibilidade de acontecimento e passaria a fazer parte de um simples movimento de previsão. O silêncio pressupõe muito mais que uma antecipação, pois só se registra após a sintagmatização delas, não como indignação ou surpresa, mas como vazio profundo, fruto do engenho de uma ação de alavanca problematizadora. Essa alavanca passa a suscitar um conhecimento que não pode se manifestar sobre uma única coisa que verdadeiramente mereceria ser observada. Nesse sentido, a escritora – ainda em “Fundo de gaveta” – assim se expressa: “mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas” (LE, p.137). Paralelamente, o olhar Zen é aquele que fixa a mesma natureza vivencial desse silêncio evidenciado pela atitude literária de Clarice. Para o praticante Zen, essa atitude, de modo algum, expressa qualquer forma de escravidão, pois fixar o silêncio é não se ater a coisa alguma em específico, é não se deixar perder em particularidades e/ou fragmentações do fato observado. Assim, o ato de ver se torna uma aceitação indiscutível da coisa vista por ela mesma e como ela é. Nesse sentido, o olhar Zen é um “olhar por”, diferentemente do olhar comum que pode ser entendido como um “olhar para”. Excerto de *Um sopro de vida* vem ao encontro de tamanha atitude: “Às vezes eu me coloco numa situação de ver um pouco antes de ver mesmo. Eu pressinto o instante que se segue e

cadenciadamente minha respiração acompanha o ritmo do tempo. Eu que sinto antes de sentir. A harmonia é pressentir a próxima frase, o próximo som, a próxima visão” (p.168).

Uma vez tecidas essas considerações parcializadas sobre a problemática da *existência* e da *linguagem* em textos de Clarice Lispector, possibilita-se a hora de sobrepô-las e observar de que maneira se dá a conjunção. Pela via do estudo temporal, destacou-se o percurso realizado pelo personagem, interno ao texto, ao percurso realizado pelo indivíduo, fora do âmbito ficcional, uma vez que o percurso representa a tônica cíclica da existência, modalizado pelo mito do eterno retorno:

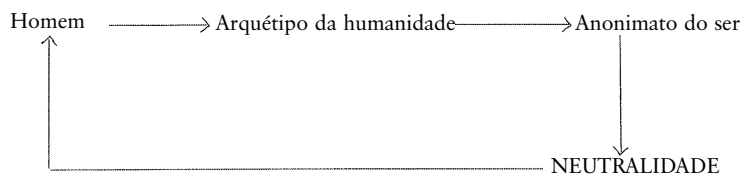


FIGURA 7

De modo semelhante, o processo se verifica com a questão da linguagem, representando um movimento cíclico, também modalizado pelo sentido implicado no mito do eterno retorno:

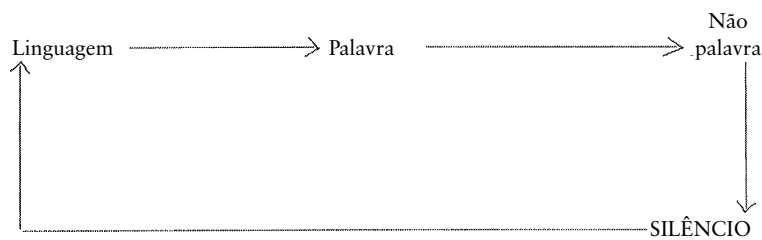


FIGURA 8

Colocando-se em evidência o elemento comum entre as duas variantes, ou seja, o caráter cíclico e mítico que ambas apresentam, podem equivaler, qualitativamente, os respectivos pontos de extremidades conclusivas: *silêncio* e *neutralidade*. Com isso, esperamos ter apresentado o entroncamento pretendido pela escritora: a identificação recorrente entre *linguagem* e *ser*.

Destaca-se que a identidade primordial do ser, em estado de substância anônima, de qualidade universal, se harmoniza com o silêncio inenarrável da palavra, com o indizível. Interpenetrando-se, ser e linguagem passam a compor um único estágio de coisas que tende a agir como fator revelador em si e se destacar como ponto específico de intenção.

É evidente que toda essa revolução imprime alterações na estrutura textual. O romance deixa de lado uma configuração de linearidade em que predominam enredo, espaço e tempo delimitados, e personagens definidos. A linearidade episódica dos eventos narrativos que servia de referencial para o romance tradicional é suplantada. Privilegia-se a passagem da introspecção ao primeiro plano da narração, conferindo ênfase à experimentação profunda mais interior. O romance passa a expor a consciência de maneira abrupta e dilacerada, ao minar a estrutura formal. Decreta-se a falência do narrador onisciente, prevalecendo a consciência individual no plano da enunciação, como limiar da apreensão do real. Este parece ser o caminho empreendido pela escritora para atingir a realidade que se apresenta não aparente. O pronunciamento que se segue explicita a consciência de Lispector no tocante a essas questões:

Minha voz é o modo como vou buscar a realidade: a realidade antes de minha linguagem, existe como um pensamento que não se pensa. A realidade antecede a voz que a procura, mas como a terra antecede a árvore, mas como o mundo antecede o homem, mas como o mar antecede a visão do mar, a vida antecede o amor, a matéria do corpo antecede o corpo, e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio. (PSGH, 112-3)

É interessante observar a ciclicidade explicitada no excerto, como que a fortalecer o aspecto argumentativo de sua constatação justificativa. Parafraseando Antonio Candido – “No raiar de Clarice Lispector” –, sustentamos que a ficção de Clarice não se apresenta como um exercício ou uma simples aventura afetiva, mas como um instrumento real do espírito, que possibilita penetrar nos labirintos mais recônditos da mente humana. E, entre farpas e nebulosidades, promove o desenterramento dos mistérios do indivíduo, direcionando-se à própria essência.

Esse mergulho em direção às profundezas da mente em vários aspectos ultrapassa o denominado romance psicológico, ainda que cultive a experiência interior, o aprofundamento dinâmico da introspecção. Não é necessário frisar que, em se tratando de *Lispector*, esses apontamentos não significam que a escritura vise à fixação de tipos e análises sistemáticas de caracteres, procedimentos típicos do realismo psicológico. O que há, então, é a superação desse estágio para, a partir dele, se deleitar no mais pleno campo primordial do ser.

Então, a concepção do real, para Clarice, se modula a partir da introspecção do personagem, fazendo residir nesse estado de anterioridade a sua contribuição para o entendimento da verdadeira realidade. Para a autora, o real é o que não se apresenta aparentemente à vista, devendo, para ser revelado, executar um percurso de retorno às origens primeiras do indivíduo. Aí sim, uma vez de posse dessa aquisição, retornar à superfície e, de forma globalizada, entrever a coisa pretendida em real e verdadeira totalidade.

Culminamos por estudar até aqui um modo de atingir um plano de ruptura da perspectiva, como instrumento capaz de registrar o sentido de globalização da existência humana. No entanto, *Lispector* ainda se vale de outros mecanismos para atingir o mesmo descortinamento. Entre eles destaca-se a utilização simbólica do signo “espelho” como mergulho ao estágio da primordialidade. Um estudo sobre essa questão se faz necessário, pois, além de caracterizar um elemento sugestivo – motivo de um certo mistério –, reitera os fundamentos do mecanismo da repetição realizado com a linguagem, dada a capacidade de reproduzir-se, compondo assim uma unidade consistente de atuação criativa.

Destinemos, então, atenção sobre o tema, associando-o aos versos do espanhol Federico García Lorca (1989, p.588):

*Detrás de cada espejo
hay una calma eterna
y un nido de silencios
que no han volado.*

Esses versos sugerem refletir o clima misterioso no qual *Lispector* se envolve para tecer investida rumo à ancestralidade do

ser. O poeta fixa um ponto que parece se igualar ao cerne pretendido pela escritora brasileira ao equalizar um estado primordial da humanidade – “*una calma eterna*” – a um estado de origem da linguagem – “*un nido de silencios/ que no han volado*”. E, todo esse envolvimento, mediado pela infinitude do signo “*espejo*”. Registra Clarice em “Fundo de gaveta”:

O que é um espelho? Não existe a palavra espelho – só espelhos, pois um único é uma infinidade de espelhos – Em algum lugar do mundo deve haver uma mina de espelhos? Não são precisos muitos para se ter a mina faiscante e sonambúlica: bastam dois, e um reflete o reflexo do que o outro refletiu, um tremor que se transmite em mensagem intensa e insistente *ad infinitum*, liquidez em que se pode mergulhar a mão fascinada e retirá-la escorrendo de reflexos, os reflexos dessa dura água. – O que é um espelho? Como a bola de cristal dos videntes, ele me arrasta para o vazio que no vidente é o seu campo de meditação, e em mim o campo de silêncios e silêncios. – Esse vazio cristalizado que tem dentro de si espaço para se ir para sempre em frente sem parar: pois espelho é o espaço mais fundo que existe. – E é coisa mágica: quem tem um pedaço quebrado já poderia ir com ele meditar no deserto. De onde também voltaria vazio, iluminado e translúcido, e com o mesmo silêncio vibrante de um espelho. – A sua forma não importa: nenhuma forma consegue circunscrevê-lo e alterá-lo, não existe espelho quadrangular ou circular: um pedaço mínimo é sempre o espelho todo: tire-se a sua moldura e ele cresce assim como água se derrama. – O que é um espelho? é o único material inventado que é natural. (LE, p.129-30)

A figura do espelho e a rede simbólica que se formam a partir desse signo ocupam um lugar de destaque na obra de Clarice Lispector. Pelo “espelho” o potencial revelador assume sua força fundamental. A utilização desse signo parece remeter a outro elemento que a ele se alia, uma vez que, sem a ocorrência desse outro princípio, o elemento espelho perderia toda sua produtividade. Desse modo, entra em cena o ato do mirar como meio de relação intrínseca e interdependente de manifestação. Ambos se fazem marcantes no mecanismo articulado por Lispector.

A problemática do espelho se associa à idéia de meio, instrumento pelo qual as personagens possibilitam-se experimentar e exercitar instantes de provação e confirmação. A partir do mo-

mento em que uma determinada personagem se deixa refletir numa visão reflexa, delineiam-se duas leituras possíveis. A primeira aponta o fato de que a imagem refletida no vazio espectral conotado do espelho não é na verdade a personagem mesma que se olha, mas uma imagem virtual dela própria. Não sendo ela, mas trazendo os traços de similitude com a personagem que se olha, caracteriza-se como uma espécie de imagem representativa do complexo humano que a habita inerente. Esse fenômeno estabelece um primeiro estágio experimental que denota a busca do anonimato do ser. Ao mesmo tempo em que a personagem se vê espelhada, de maneira invertida; ao mesmo tempo em que se reconhece imgeticamente, ela culmina por se perder no emaranhado de significações que a própria visão suscita. É uma grande dúvida passa a reger o compasso da investida: como se pode “estar no” e “ser o” inverso de si mesmo? Nesse instante é que parece se instituir a proximidade do elemento extático, em cujo êxtase inicia o caminho ao anonimato, à plenitude do todo, oculto à razão cotidiana, o princípio motor que estimula a substância que gera a formação do ser. A segunda leitura possível estabelece que, ao refletir de si para si mesma – não obstante o anteriormente exposto – o faz de modo a constituir uma ponte, um veículo de introspecção. Assim, destina-se a um mergulho às profundezas interiores do próprio sujeito que habita latente o espaço do próprio corpo.

A relação interior/exterior propiciada pelo anteparo espectral manifesta-se como elemento refletente/refletido e atrai para si a experiência da globalidade. A conjunção latente e mútua dos dois estados permite que, pelo confronto com a imagem aparente do corpo estranhado, conduza o personagem a uma espécie de delírio existencial, introjetando-se e vivenciando a face do real, obscurecido pelo aparente material do exterior.

Nesse sentido, o objeto espelho, abstraído ou não do conceito cultural, faz rememorar o princípio da perspectiva. No entanto, o espelho orienta o pensamento no sentido de ser um elemento que, em sua razão de ser, já promove a morte da relação perspectívica, uma vez que não liga uma coisa a outra, mas uma espécie a si mesma. Ainda que carregada de nova significação, seu lado invertido (a imagem refletida), dada a semelhança de traços, nada mais

promove que a ampliação do horizonte possível daquela personagem, que se posta à própria frente. Portanto, embora não sendo a mesma personagem refletida, passa a ser a mesma coisa que se reveste das formas dessa personagem. Une uma coisa a si mesma, processando o que se convencionou no exercício deste estudo de não-perspectiva.

O signo espelho, repetimos, se associa ao ato do mirar. A mesma capacidade destinada a esse símbolo encontramos na natureza do olho, pois se apresenta como meio de passagem entre o exterior e o interior. Os personagens, em momentos extáticos de maior estranhamento – nos momentos de epifania –, experimentam, pelo olhar, o mesmo vazio receptivo da ausência do “outro”, ou por não ser captado, concomitantemente, pelo olhar do outro, ou ainda por, ao ser visto, não se sentir sendo visto. O processo culmina por promover a ruptura da relação perspectivica, uma vez que propicia que a atenção se volte para o próprio olhar que realiza um percurso visual não mais invertido, nos moldes espectrais, mas sim *reverso*, de sentido voltado para si mesmo, como que se vendo (em retorno ao interior) através o próprio olhar lançado para a exterioridade.

Exemplarmente, o instante de maior estranhamento vivenciado por Rodrigo S. M. vai conduzi-lo a um mergulho em direção ao interior da organização discursiva e, concomitantemente, a si mesmo. A personagem Macabéa participa de semelhante princípio. Além de buscar revelar-se a si própria, determina o movimento episódico do discurso, contribuindo para que o ciclo se feche. Desse modo, Lispector parece pontuar sobre o ser rumo ao próprio estado de ancestralidade, na medida em que tende a atingir o âmago dos personagens, instituindo o que ela concebe como caminho em direção à realidade absoluta.

Rodrigo S. M. – ao se apresentar – posiciona-se numa falsa motivação realista ou como simulacro da realidade, como um escritor – e de lá dialoga com o “Autor” em *Um sopro de vida* – que tem pela frente um árduo trabalho: narrar uma história que ainda desconhece. Afirma que a história terá uns sete personagens, e que o narrador será um dos mais importantes. No transcorrer da narrativa, a cada novo passo, ao leitor é sugerido concordar com essa gradação. Assim, Rodrigo é mais importante que a aparente perso-

nagem central Macabéa, uma vez que ela, na verdade, somente constitui o elemento pelo qual ele, como criatura, se descreve e se descobre. O papel desempenhado por Macabéa adquire a função de espelho, para o qual Rodrigo dirige o olhar, e se permite afundar para além da própria imagem que, por sua vez, projeta-se em retorno à sua consciência. O envolvimento não só o revela, como revela a própria existência da personagem feminina. Rodrigo inicia o processo de introspecção a partir de um relance de estranhamento: súbito, ele vê (mirar), em algum lugar do Rio de Janeiro, o rosto perdido e atônito de uma nordestina qualquer entregue às ruas. Este parece ser o instante de fixação conflitivo. O problema se institui no momento exato em que o sujeito que lança a mirada não encontra acolhida nos olhos do outro. Nesse instante, o percurso visual reverte sentido, retorna sobre si e penetra no próprio sujeito. O olhar de Rodrigo não encontra resposta nos olhos da nordestina, pois ela não o vê. Elimina-se um dos extremos da relação, rompendo com o princípio da perspectiva. Vendo a si mesmo no perdido gestual da moça, compele-se a aproximar-se da desagradável situação estabelecida. Nesse momento, o narrador vivencia um estado de espírito modulado por uma espécie de náusea. Age como se lhe esvaíssem todas as forças e lhe inspirasse uma forte propensão ao fracasso como homem, beirando a possibilidade de nem isso ser, uma vez que se reconhece participante e agente em um mundo de aparências.

O mesmo tempo de ocorrência desse susto existencial é o experimentado pela utilização da linguagem para registrá-lo. Rodrigo se apresenta como escritor, portanto, sujeito competente para o ato escritural. Por intermédio dele penetra no reino psíquico da personagem observada, ao mesmo tempo que, pelo seu olhar revertido, direciona-se para dentro de si mesmo, deixando fluir as evidências ocultas que especificam o princípio da neutralidade do ser, aliado ao silêncio primordial da linguagem. Ao se utilizar da palavra e do jogo visual, passa a se revelar pelas enfadonhas investidas daquela criatura (Macabéa) que não o vê ao ser vista.

De acordo com as reflexões expostas, Clarice Lispector sugere aproximar, *a priori*, desde os limites extremos da existência de Rodrigo e Macabéa, para os limites próprios do ser e da lingua-

gem, a ponto de não mais se distinguirem um do outro. Rodrigo não se vê mais como indivíduo, e sim como sujeito que se faz objeto de análise encontrando-se num ponto de fuga único, imagisticamente apresentado pela própria morte.

A morte de Rodrigo exprime o desmascaramento da estrutura narrativa – expressão da poética clariciana. Revela e explicita o processo de organização do discurso, uma vez que expõe, declina considerações, modela, interfere, dissipa, aponta e desnuda todo o método de elaboração textual. O signo morte traz no próprio núcleo semântico o princípio natural do silêncio. Por outro lado, ao se deixar morrer, tende a atingir-se como alvo de si mesmo e retornar à substância amorfa e anônima que o evento da morte impele a todo ser vivente. Por intermédio de Rodrigo, alcança-se o estágio da neutralidade. Aí parece estar explicitado o entroncamento do silêncio com a neutralidade.

Observemos, agora, Macabéa. Ela é a personagem conduzida, ou melhor, o elemento que, por intenção do assédio imaginativo da mente artística de Rodrigo, vai proporcionar-lhe a revelação. Concomitantemente a sua própria. Macabéa é responsável pela sustentação episódica do discurso organizado por Rodrigo. Sua função é procurar por algo. Súbito, percebe-se que a procura destina a buscar o significado das palavras. Ainda que portadora de uma personalidade rala e inexpressiva, no contexto em que é colocada, algo a alimenta no sentido de cada vez mais se interessar pelas palavras e respectivas potências expressivas. Essa procura a conduz a um caminho sem volta, uma vez que, por intermédio das palavras, madama Carlota (cartomante e ex-prostituta) lhe revela o passado desventurado que, mesmo vivido, dele não se apercebera, e seu futuro promissor. Carlota profetiza-lhe casamento e felicidade. Promete-lhe vida nova ao encontrar um estrangeiro rico, “Hans talvez..., de olhos azuis, ou verdes, ou castanhos, ou pretos ... difícil não acertar...”, e um “automóvel Mercedes amarelo”. A cartomante lhe revela um futuro aparente pela ostentação e a articulação do objeto que ela – Macabéa – mais busca: o significado das palavras. A partir desse ponto, o desenvolvimento episódico se equaliza ao método empreendido e experimentado por Rodrigo. Macabéa, ao mesmo tempo que olha para a imagem de um homem

com aquelas características, não encontra nele – mesmo imaginado – a comunhão com o olhar lançado. Por um lado, porque, dado o desejo de felicidade – uma vez que depois do contato com madama Carlota vivenciara a consciência do significado de tal signo e seus estímulos – não percebe que nem em sonho (imagem fantasiada) o suposto amado lhe retribui o olhar. Por outro, no âmbito do enunciado, ao deixar a casa da cartomante, envolta por sentimento de leveza atônita, possibilita a ocorrência de duas situações que, embora contrárias, se destinam a um único fim. A primeira delas aponta para o fato de que, entorpecida pela felicidade imaginada, Macabéa não se dá conta da rua, do trânsito, da própria vida pulsante e cotidiana e, súbito, um Mercedes amarelo, talvez em alta velocidade, não a vê. Ao atropelá-la, foge deixando somente a lembrança de marcas de pneus no asfalto molhado. Ou, a segunda, em que o contrário se verifica. O Mercedes a vê na via pública e, por não ser visto por Macabéa, investe sobre ela e a deixa estirada no asfalto, arrebatando-a violentamente do próprio sonho. Não importa por qual lado se observa a seqüência narrativa. O ponto de similitude é o mesmo: a condução à morte. Isto é, de qualquer modo estiliza-se a outra face da relação – o olhar lançado não é captado pelo outro –, reavivando os moldes da ruptura perspectívica. Macabéa encontra na morte – o sentido pleno de vida – a plenitude da neutralidade. No derradeiro instante exercita – pela primeira vez – pensamento que a qualifica para a busca interior:

Ficou inerte no canto da rua, talvez descansando das emoções, e viu entre as pedras do esgoto o ralo capim de um verde da mais tenra esperança humana. *Hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci.* (HE, p.91, grifo meu)

Assim, Macabéa se destina à ancestralidade, à neutralidade original, ao passo que, pelo evento imagístico da morte, ainda se reveste do silêncio que há no “por dentro das palavras”. Conjuga, desse modo, semelhante envolvimento experimentado por Rodrigo.

Processo semelhante experimenta a personagem Ana, do conto “Amor”, que, de dentro de um bonde, passa por um cego em um ponto de parada. Toda tensão conflitiva se estabelece unilateralmente, uma vez que o cego ao ser visto não a vê. Portanto, instaura-se o

instante de desnorteamento, rompe-se a perspectiva dentro da cadeia relacional com o não-acolhimento visual de uma das partes. Ana deixa cair das mãos a sacola de compras, quebrando os ovos que comprara. A imagem revelada por Lispector assume valor de franca felicidade: rompem-se os ovos. A forma primeira perde o invólucro aparente e permite que aflore a gema, o núcleo, a substância originária, vital e matriz genealógica de vida. A partir desse instante de descortinamento, Ana é conduzida ao Jardim Botânico e, em meio àquele colosso vegetal, pactualiza com as forças da criação, satisfazendo-se e revitalizando-se das próprias carências.

Recorda-se, ainda, passagem de “O búfalo” – também de *Laços de família* – em que a situação transcorre em semelhante homogenia. Ao visitar o zoológico, a personagem central depara com o abrigo dos búfalos. Repentinamente, pega-se mirando profundamente os olhos estáticos, profusos e cilíndricos de um deles. Ao olhar para o animal e ser vista por ele, obtém-se, aparentemente, uma relação recíproca de intenção. No entanto, o bicho permanece em estado de vigília passiva. É como se o búfalo se deglutisse todo no vazio de seu olhar estático. Súbito, a personagem registra a falta de contato, uma vez que se vê percorrendo todo o trajeto vazio, escuro e profundo que a direciona ao mais fundo do espaço ocular do animal, sem a menor resistência. Experimenta do frio e da nébula que ele condensa. Nessa convulsão se obriga a retornar pelo mesmo oco reflexivo, devolvendo a si mesma o olhar desferido ao animal.

Na mesma linha desses exercícios, recorda-se a protagonista G. H. Ao se dirigir ao aposento recém-desocupado pela empregada doméstica, executa um percurso de martírios e curiosidade. O que encontraria naquele local há tanto tempo não visitado? G. H., ao deparar com o aspecto de limpeza inesperado do aposento, inicia viagem pelo interior de sua própria condição, até o momento em que uma barata lhe constrange o campo visual. Repugnada, arremete a porta do armário sobre o inseto e, à medida que uma substância amarelenta e pegajosa começa a aflorar por entre o conjunto de asas (cascas) que lhe protegem o corpo – expondo a “coisa mesma da barata” –, G. H. experimenta idêntico desencontro ao vivenciado pelos protagonistas dos textos anteriores. Ao trocarem

olhares, o olho de G. H. nada mais capta que um brilho ofuscado e neutro proveniente dos olhos (as) saltados do inseto. Perde a noção de tempo e espaço. Seu olho se deixa vazar a ponto de ver não mais os olhos inertes e estatelados do bicho, e sim a gosma vital que o mantém desde o princípio das eras. A cadeia visual se turva. Paulatinamente vai se desfazendo de visão para êxtase convulsivo e percurso para dentro de si mesma até se romper por completa. Nesse instantâneo duradouro, G. H. se entrega ao torpor exemplar de identificar-se com aquela substância repugnante, fisiologicamente vital, de que se compõe a barata. Não mais se dissociam, então, o elemento que olha do olhado. O olho se perde no visgo que o engloba, promovendo assim a morte da corrente perspectívica. E sugere mencionar o que mais tarde, realmente, se efetiva:

Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. _____
(PSGH, p.115)

Essa forma de mirar que impera na literatura de Clarice se caracteriza como um olhar que rompe com a perspectiva e consagra a natureza de um “olhar por”, ou “não-olhar” para a consciência prática Zen. Quando Hui-Neng menciona que “desde o princípio nada é”, não faz mais do que externar com simplicidade a natureza de um “olhar por” – iluminado – que olha para o mundo e, simplesmente, vê o mundo. Quer dizer, atitude esta que só congrega o ato natural de ver o mundo e não ajuizar sobre ele. Referenda-se, assim, a necessidade de eliminar por completo qualquer elemento que intermedeie ou que se disponha entre os componentes da arte do ver: o olho que vê e o objeto visto. A “visão real”, então, é a que não oferece possibilidade de se instaurar espaço algum, “seja da espessura de um fio de cabelo, entre as duas ações” (Watts, 1995, p.61). Se não ocorrer, aí se insere uma interrupção e o olhar se perde de sua própria natureza e não permite ver o que, essencialmente, merecia ser visto. Quando nenhum elemento se interpõe entre o olhar e o objeto olhado, as ações se movimentam por si como uma e só atitude. Discorrendo sobre a arte da esgrima, mestre Takuan profere: “não há qualquer demora, um movimento se-

gue-se ao outro sem ser interrompido por nossa mente consciente. Se estamos perturbados e cogitamos o que fazer, vendo o oponente prestes a nos atingir, damos-lhe a oportunidade, ou seja, uma feliz chance para aplicar o seu golpe mortal. Faze com que a tua defesa siga o ataque sem um momento de interrupção e não haverá dois movimentos que possam ser conhecidos como ataque e defesa” (ibidem, p.62).

Allan Watts afirma que, para o Zen, a vida não se resume na rotina. Ela é a plena liberdade do espírito, como o vento que se move na face da terra, não parando nunca em lugar algum nem se apegando a nenhum objeto específico. Adapta-se sempre à topografia do terreno. O olhar que capta esse acontecimento espontâneo e dinâmico é o que reverencia o espírito da formação Zen e se qualifica para a eternidade suprema da razão existencial. Desse modo, consagra-se a harmonia do ver com a natureza vista. Portanto, “ver dentro da *própria* natureza” para o Zen é inebriar-se – por intermédio de uma “visão por” – de si próprio independentemente de si mesmo.

Por ora, pensamos sobre os signos espelho e mirar segundo funções e características próprias, e conseguimos identificá-los como signos de natureza semelhante que determinam uma única e mesma função. O que sugere acontecer ao se relacionarem, frente a frente, esses elementos isolados e puros: mirar e espelho? Lispector parece trabalhar para estabelecer a continuidade perpetuada das coisas, que se digladiam num movimento contínuo de retorno, em ambos os sentidos. Parece também perpetuar a imagem mítica do eterno retorno, instituído pelo movimento contínuo do mirar dentro do olho (espelho) que espelha o próprio mirar. Daí, a consequência imediata da comunhão entre *neutralidade* e *silêncio*. Correlativamente, ser e *linguagem*. Entretanto, nos referimos a personagens de ficção. Sobre a passagem do *status* ficcional (do personagem) para o *status* vivencial (do indivíduo), Benedito Nunes (1989, p.169) afirma:

Mas o *improviso* é aqui, sobretudo, a improvisação da identidade do narrador fundando-se em confronto com a identidade fictícia de seu personagem. O narrador de *A hora da estrela* é Clarice Lispector, e Clarice Lispector é Macabéa, tanto quanto Flaubert foi Madame Bovary. Entretanto, ao contrário de Flaubert, que perma-

necou sempre como narrador, por trás de seus personagens, Clarice Lispector se exhibe, quase sem disfarce, ao lado de Macabéa. Também ela *persona*, em sua condição patética de escritora (culposa relativamente à moça nordestina), finge ou mente mas sabendo que finge ou mente – para alcançar uma certa verdade humana acerca de si mesma e de outrem. A escritora se inventa ao inventar a personagem. Está diante dela como de si mesma. Em sua *escritura errante*, autodilacerada, repercute, secretamente e em permanência, a pergunta – *Eu me narro, quem sou eu?*, numa réplica ao *Cogito* de René Descartes (“Penso, logo sou”).

Desse modo, o olhar introjetado posto em várias situações literárias de Lispector parece constituir a fração de preponderância e transformação que ela impõe a suas personagens, na medida em que impõe a si mesma, como meio para cumprir metade de seu percurso lítero-vivencial. E nesse ponto espelha uma atitude similar à prática do ver Zen. No entanto, ainda está a meio caminho para a concretização integral da mirada. Analisemos, então, a mirada de retorno à realidade exterior. Uma vez completado o conjunto, estaremos diante da visão de Clarice Lispector, unificada – íntegra e global –, que a tudo congrega em busca da originalidade essencial dos seres e das coisas.

VISÃO EXTERIOR: A CONSCIÊNCIA HISTÓRICA

A proposta estética de Clarice Lispector é privilegiar os fatos de ocorrência interior em detrimento dos da vivência exterior. Entretanto se, por um lado, o ponto de importância é o interior da consciência, por outro, o ponto de partida é sempre um estado exterior, emergente de uma dada contextura sociocultural. Desse modo, a artista também se compromete com o indivíduo e com a realidade exterior.

Ao privilegiar o estado interior, deixa transparecer uma falsa idéia de que desconsidera determinante uma intervenção crítica nos movimentos sociais, revelando, aparentemente, uma certa alienação às circunstâncias da própria época. No entanto, essa situação não passa de um bem articulado jogo de máscaras. Lispector

assimila a realidade exterior, introjeta-a e, ao exteriorizá-la – em sentido de retorno –, exprime uma disposição crítica demarcada por forte tônus denunciativo, promovendo, assim, uma releitura do mundo e de si.

Instituindo o propósito da globalidade, uma investigação circunstanciada por fatores socioculturais, revela que o ato criativo se apresenta diverso do praticado por outros autores de seu tempo. Lispector, ao experimentar, no mais profundo estado psíquico do personagem, manifestações exteriores e retorná-las em estado refratado, experimenta uma visão compreensiva unificada e integral da circunstância observada.

Em virtude desses fatores, procura-se ir ao encontro de possíveis respostas que se coadunem com a segunda intenção de Clarice, privilegiando agora o estudo sobre aspectos da exterioridade. Isto é, figurativamente, como é que se engendra – em Lispector – o ato de relançar para o exterior uma determinada situação já interiorizada.

Uma análise exterior pode apontar para a certeza de que as relações sociais dos indivíduos – voltados para o mercado e para a produção – repercutem de maneira incisiva no universo do romance. Desse modo, uma investigação sociológica aplicada ao texto literário será capaz de evidenciar aspectos representativos que vêm a denunciar um dado diálogo entre o texto e as relações sociais de um período histórico determinado.

Ainda que a artista relate não centrar preocupação primeira sobre fatos exteriores, Clarice apreende o momento histórico vivenciado. Esse atributo – ao ser utilizado na transposição de circunstâncias exteriores para o texto literário – explicita a natureza reveladora e crítica de que se reveste o princípio da globalidade praticado por ela. Por causa disso, ainda outra vez, nivela-se ao Zen, dado o caráter de aplicabilidade na vivência cotidiana.

À capacidade de apreensão de uma experiência exterior, para entrever o aspecto elementar das coisas aparentemente ocultas – no tempo e no espaço –, Lucien Goldmann denomina “consciência possível”. Pois bem, Clarice se utiliza dessa faculdade ao se posicionar de modo coerente e buscar contato com as transformações interiores e exteriores que envolvem o indivíduo e o meio em que se relaciona. Atenhamo-nos aos fatos. Se Lispector se vale de

fatos para elaborar o próprio discurso, estes representam – dentro do universo narrativo – relações especiais e causais que encontram suas determinações no estrato exterior, fora da diegese. Se os fatos diegéticos representam situações patéticas denunciadas pela fixação temporal no presente, no mundo vivencial exterior, o que ocorre é a fixação de uma consciência capaz de compreender um dado momento histórico de modo agudo e crucial. Nesse sentido, o olhar vertido pela artista aponta para um “ver” que capta as relações entre indivíduo e sociedade no que diz respeito a duas categorias de análise: a) *Análise de tipo*: fixação de personagens em relações com o outro; b) *Análise de estado*: considerações sobre o meio onde os personagens são lançados e as reverberações reflexivas em relação ao retrato social a que se referem.

Análise de Tipo

Para estudar esse olhar, em sentido à exterioridade, valhamo-nos ainda uma vez da narrativa de *A hora da estrela*, momento literário em que as relações sociais, aparentemente, expressam-se mais explicitamente. Todas as personagens envolvidas na obra, quer as situadas em primeiro plano, quer as periféricas, parecem possuir uma característica que as nivela: a força de trabalho. De modo geral, esse estado oscila entre a forma co-participativa do mecanismo econômico e a alienação absoluta deste.

Para evidenciar o fato mencionado, selecionamos dois pares de personagens representativos das posições que ocupam dentro da obra. Um par central, formado por Macabéa e Olímpico, e outro formado por personagens quase periféricos: madama Carlota e Glória.

Macabéa e Olímpico realizam, de antemão, um jogo de aparente controvérsia. Isto é, se, por um lado, se distanciam, por outro, aproximam-se mutuamente. Aproximam-se, pois possuem a mesma origem: são nordestinos. A essa região associam-se valores semânticos de negatividade e dependência: seca, fome, desnutrição, miséria, analfabetismo, dor, sofrimento. A tonalidade desses signos se reveste de um vestígio de insanidade e descaso político-cultural no que concerne aos direitos à cidadania.

Macabéa perdera os pais muito cedo e fora criada por velha tia beata, que lhe impingira uma educação severa e, ao mesmo tempo, sádica:

Nascera inteiramente raquítica, herança do sertão – os maus antecedentes de que falei. Com dois anos de idade lhe haviam morrido os pais de febres ruins no sertão de Alagoas, lá onde o diabo perdera as botas. Muito depois fora para Maceió com a tia beata, única parenta sua no mundo. Uma outra vez se lembrava de coisa esquecida. Por exemplo a tia lhe dando cascudos no alto da cabeça porque o cocuruto de uma cabeça devia ser, imaginava a tia, um ponto vital. Dava-lhe sempre com os nós dos dedos na cabeça de ossos fracos por falta de cálcio. Batia mas não era somente porque ao bater gozava de grande prazer sensual – a tia que não se casara por nojo – é que também considerava de dever seu evitar que a menina viesse um dia a ser uma dessas moças que em Maceió ficavam nas ruas de cigarro aceso esperando homem. Embora a menina não tivesse dado mostras de no futuro vir a ser vagabunda de rua. Pois até mesmo o fato de vir a ser uma mulher não parecia pertencer à sua vocação. A mulherice só lhe nasceria tarde porque até no capim vagabundo há desejo de sol. As pancadas ela esquecia pois esperando-se um pouco a dor termina por passar. Mas o que doía mais era ser privada da sobremesa de todos os dias: goiabada com queijo, a única paixão na sua vida. Pois não era que esse castigo se tornara o predileto da tia sabida? A menina não perguntava por que era sempre castigada mas nem tudo se precisa saber e não saber fazia parte importante de sua vida. (HE, p.35-6)

O personagem que se emparelha com a alagoana é Olímpico. Ao ser indagado sobre o próprio nome, responde: – Olímpico de Jesus Moreira Chaves”, ao que interfere o narrador: “mentiu ele porque tinha como sobrenome apenas o de Jesus, sobrenome dos que não têm pai” (HE, p.52). Por sua vez, Olímpico fora criado por um padrasto – que lhe ensinara o modo fino de tratar as pessoas visando aproveitar-se delas. E “pegar e se dar bem com mulher”. Além de se encontrar só no mundo, Olímpico revela:

depois que minha santa mãe morreu, nada mais me prendia na Paraíba.

– De que é que ela morreu?

– De nada. Acabou-se a saúde dela. (p.60)

O excerto exalta dois fatos interessantes. O primeiro, em que assemelha e aproxima Olímpico de Macabéa pela condição da morte da mãe, sucumbida pela fraca saúde, herança do sertão. E o segundo, em que se vai reforçando o caráter promíscuo e falseador de Olímpico. Há indícios de que não se apegue a ninguém, a não ser a quem o favoreça. Por isso, mente, esconde, finge.

Ambos também se aproximam pela falta de domínio sobre as coisas, ainda que em graus diferenciados. A passagem que segue é exemplar. Ela acontece numa das vezes em que se encontram, ocasião em que Macabéa manifesta a curiosidade pelo significado das palavras:

– Eu não entendo o seu nome – disse ela – Olímpico? Macabéa fingia enorme curiosidade, escondendo dele que ela nunca entendia tudo muito bem e que isso era assim mesmo. Mas ele, galinho de briga que era, arrepiou-se todo com a pergunta tola e que ele não sabia responder. Disse aborrecido:

– Eu sei mas não quero dizer!

– Não faz mal, não faz mal, não faz mal... a gente não precisa entender o nome. (p.53)

O trecho revela também o ponto em que eles se distanciam: pelo caráter. Olímpico, por ser dissimulado, e Macabéa por não ter consciência de seu próprio significado. Por esse motivo, a alagoana – ingênua – passa pela vida sem absorvê-la ordinariamente. De nada se queixa. Não tem consciência de si própria. Olímpico não, acha-se com jeito na vida. Seu padrao lhe ensinara a arte da cortesia bajulativa e o modo de abordar uma mulher. Ostenta a posse de um relógio, dignidade que o qualifica a não necessitar de terceiros para saber do tempo. Diz ele: “Eu não preciso de hora certa porque tenho relógio” (p.59). Apenas omite que o roubara de um colega, na fábrica onde trabalhavam.

Ambos se distanciam, também, pelo que aspiram do mundo. Olímpico tem desejos futuros concretos e definidos, ao contrário de Macabéa. O paraibano revela o anelo de ser político: “Sou muito inteligente, ainda vou ser deputado” (p.55). Olímpico possui o dom da palavra viciada e demagógica. Gosta de fazer discursos. Em determinada passagem, o narrador releva: “no futuro, que eu não

digo nesta história, não é que terminou mesmo deputado?” (p.55). A seu modo Macabéa possui um desejo secreto, como que a despontar a impossibilidade de um átimo de vida futura. Gostaria de ser Marilyn Monroe: “No banheiro da firma pintou a boca toda e até fora dos contornos para que os seus lábios finos tivessem aquela coisa esquisita dos lábios de Marilyn Monroe” (p.71).

Entretanto, ironicamente, a realidade se apresenta rala e diferente. Gosta mesmo é de cachorro-quente com Coca-cola e de goiabada com queijo.

O jogo de aproximações e distanciamentos também se manifesta na questão concernente à força de trabalho. Olímpico de Jesus trabalha como operário. Mas não se reconhece como tal, e sim como metalúrgico; profissão demarcada e hierarquicamente superior. Embora tente se esconder por trás do designativo, o processo nada mais evidencia que um estado de alienação absoluta – como força de trabalho – no sistema de produção. Macabéa – quase ao contrário – trabalha como datilógrafa em uma firma de representações de roldanas, embora não tenha concluído o curso primário e receba menos que o salário mínimo. De certo modo, direciona-se no sentido de evidenciar uma forma de trabalho co-participativo, uma vez que lhe é dada a oportunidade de tomar ciência de parte das informações que circulam dentro da pequena empresa. Entretanto, não as entende e, por isso, aproxima-se do mesmo estado de alienação que envolve Olímpico de Jesus.

Macabéa se aliena em razão da inconsciência da realidade que vivencia no cotidiano. Assim, por vias diferenciadas, Macabéa e Olímpico constituem alguém no mundo: são – fingida ou enganosamente – metalúrgico e datilógrafa. O paraibano não se vê como operário, e sim como metalúrgico, categoria de maior importância relativa dentro da escala social. O ponto intrigante é que, mesmo sendo um personagem de ficção e, portanto, pertencente ao universo do signo, se desloca para uma outra instância também signica, assumindo a imagem de metalúrgico. Esse processo revela a maneira oculta e deturpada de que se revestem o entendimento e as atitudes de Olímpico. Sem o saber, é como se vivesse na realidade da “coisa”, ao passo que se vê e se sente plenamente na realidade da representação dessa mesma “coisa”, sendo

ele mesmo, como personagem, um elemento de representação. Mais intrigante ainda é o fato de se contentar e se comprazer com o universo das representações, das palavras.

Assim sendo, podem-se detectar dois planos de atividades, dentro da representação ficcional, que revelam uma única implicação: “Plano do mundo do texto” e “Plano do mundo dos signos do texto”. No primeiro deles, Olímpico quase constata o seu estado em “não-ser”. Ou seja, dentro do mecanismo de produção é caracterizado como peça descartável, não essencial para a manutenção do sistema. Assim, é reconhecido como objeto e não como indivíduo. Contudo, parece disso não se aperceber claramente (não se preocupa em procurar entender o porquê de amontoar barras sobre outra placa deslizante). O processo direciona-se para a representação ficcional de um estado de “coisificação”, em que se transfere a ênfase do indivíduo para o objeto. Eleva-se o próprio indivíduo à condição de mercadoria, de objeto de manipulação.

O segundo – plano do mundo dos signos do texto – se caracteriza pelo topos em que Olímpico instintivamente se refugia, na tentativa de superar a condição disfórica de que se reveste. Ou seja, fantasia o *status* delirante de ser um metalúrgico. Nele se entrega de corpo aberto, se envolve e se satisfaz. Ora, se bem observarmos, a conjunção desses dois planos implica o retrato de um processo de acumulação. Do trabalho alienante no chão da fábrica de produzir-não-sabe-o-quê, o nordestino busca resgatar a condição de indivíduo, no mundo das palavras. Por isso vivencia um estado de dupla alienação. Destina-se à evasão. Lança-se em direção à paragem ideal que lhe parece estar mais próxima, valendo-se da educação propiciada pelo padrasto.

Essas involuções e evoluções é que fazem da obra de Lispector um exercício apreciável. O sistema sógnico de sua narrativa é regido por feixes de forças de mesma intensidade, porém de sentidos desconcertantes. Assim, a escritora parece experimentar um jogo contínuo de valores que digladiam, esquivam, contorcem, impregnando com o inusitado o âmago da produção literária.

Olímpico – por instinto e por estranhar a própria condição – se desloca do plano do mundo do texto, que lhe devota valor negativo, para as palavras do mundo falsamente empregadas – plano do mun-

do dos signos do texto – que, em sentido oposto, lhe confere a superação do estado de negatividade (disforia). Figurativamente, o paraibano experimenta (dentro do universo narrativo) a passagem da realidade vivencial, que o submete a circunstâncias disfóricas, para um estado de sonho, prática deliciante de que se alimenta e se rege. Uma vez inserido neste último estado, Olímpico não se relaciona plenamente com os meandros constituintes deste e sim, como destacado, de acordo com uma conjuntura de aparências e tapeações. Recordemos das justificativas oferecidas a Macabéa sobre o significado das palavras: “eu sei mas não quero dizer...”.

Do jogo de valores, em que ele rapidamente se desloca de um extremo a outro, quer dizer, parte de um estado disfórico, abre-se para um eufórico e retorna a um disfórico, transmite-se a impressão de que o desfecho se modula pela fixação predeterminada de uma imutável negatividade. Entretanto, é nessa hora de maior previsibilidade que o poder de transgressão de Clarice vem à tona e subverte a ordem seqüencial delineada. Negando todo o processo por ela mesma projetado, o narrador informa que, não no presente, mas em outro tempo, em outra história jamais narrada, Olímpico se elege deputado, reassumindo uma valoração positiva, tão ansiosamente buscada.

Macabéa não se vale dos meios utilizados pelo paraibano, embora, supostamente, teria mais intimidade com as palavras, pois lida com elas. Imagina-se como uma datilógrafa. Mas mecanografa palavras sem compreendê-las. Assim, de modo transversal mas semelhante, se aproxima de Olímpico. Ambos realizam um trabalho mecânico e irreflexivo. Ao contrário de Olímpico, ela não consegue penetrar – por si mesma – no âmbito do plano do mundo dos signos do texto. Quando o faz, submete-se à relatividade de sua condição no mundo. Faltam-lhe ímpeto e consistência formal. Dada a ingenuidade, Macabéa não se apercebe de que pode dispor de artifícios – mesmo escusos – como os utilizados por Olímpico, deixando-se à mercê de terceiros. Primeiramente, busca no quase-namorado o direcionamento de que necessita para se lançar ao domínio das palavras. Assim age porque Olímpico constitui seu ponto mais próximo de referência na vida.

Na verdade, a alagoana só vai se aproximar do entendimento do significado das palavras quando é apresentada por Glória – com-

panheira de trabalho – à cartomante madama Carlota. Pelas palavras de Carlota lhe são desmistificados tanto o seu estado de desventura como o significado oculto delas. Assim, Macabéa é passada do plano do mundo do texto para o plano do mundo dos signos do texto pela intervenção do outro, pela articulação apropriada da palavra.

Por um lado, Macabéa trava contato com as coisas do mundo datilografando cartas e documentos que não compreende. Por outro, madama Carlota, figurativamente, lê cartas que agem como elementos determinantes – portadores de um saber extraordinário – que se potencializam no sentido de revelar, ampliar e proporcionar à nordestina a superação da própria condição. Assim, ambas dialogam e se completam quase em uníssono. Interagem-se (ainda que de maneira parcializada) de modo a instituírem madama Carlota como a ponte que viabiliza a retirada de Macabéa de um estado disfórico e transportá-la para outro, com valoração positiva e redentora. Esse é o fator determinante para a concretização do salto. Macabéa, ao contrário de Olímpico, não conduz, é conduzida, por se revestir de características ralas e inexpressivas.

Tanto Macabéa quanto Olímpico exercitam o mesmo processo alienante. O processo conduz Olímpico, primeiramente, a sonhar em ser deputado para só depois – em algum momento não explicitado – concretizá-lo. O mesmo processo conduz Macabéa a sonhar com o significado das palavras, atitude que culmina por colocá-la de frente com a morte.

O segundo bloco – Glória e madama Carlota – irá contrapontuar com o anterior por dois motivos. O primeiro se refere ao fato de congregar um par de personagens que, em certo ponto, diametralmente se distingue do par nordestino. E o segundo, pelo fato de não vivenciarem um jogo de distanciamentos e aproximações, dado que pouco ou quase nada destoam entre si. Madama Carlota encarna a figura de uma cartomante e ex-prostituta. Glória, por sua vez, participa da existência desventurada de Macabéa, pois convivem juntas na mesma empresa de roldanas. Contudo em condições bem diferenciadas. Glória e madama Carlota se apresentam como representantes – ainda que degradadas – de uma região privilegiada do país, marcada pela possibilidade de

prosperidade, fartura e fertilidade, como se observa nas respectivas passagens que seguem:

Glória possuía no sangue um bom vinho português e também era amaneirada no bamboleio do caminhar por causa do sangue africano escondido ... Oxigenava em amarelo-ouro os cabelos crespos cujas raízes estavam sempre pretas. Mas mesmo oxigenada ela era loura, o que significava um degrau a mais para Olímpico. Além de ter uma grande vantagem que nordestino não podia desprezar. É que Glória lhe dissera, quando lhe fora apresentada por Macabéa: «sou carioca da gema!» ... O fato de ser carioca tornava-a pertencente ao ambicionado clã do sul do país. (HE, p.68)

...

Madama Carlota enquanto falava tirava de uma caixa aberta um bombom atrás do outro e ia enchendo a boca pequena ... Além do mais, na zona era divertido porque havia muita conversa entre as coleguinhas ... Ai que saudades da zona! Eu peguei o melhor tempo do Mangue que era freqüentado por verdadeiros cavalheiros. Além do preço fixo, eu muitas vezes ganhava gorjeta. Ouvi dizer que o Mangue está acabando, que a zona agora só tem uma meia dúzia de casas. Em meu tempo havia umas duzentas. (p.84-5)

Da condição de prostituta, madama Carlota passa à de cafetina e, na atualidade do discurso, exerce a atividade de designar o futuro. Sua escalada para o sucesso lhe rendera casa própria e domínio estável da situação, uma vez que parece dominar o ordinário e o extraordinário:

Não foi difícil achar o endereço da madama Carlota e essa facilidade lhe pareceu bom sinal. O apartamento térreo ficava na esquina de um beco e entre as pedras do chão crescia capim ... Enquanto isso olhava com admiração e respeito a sala onde estava. Lá tudo era de luxo. Matéria plástica amarela nas poltronas e sofás. E até flores de plástico. Plástico era o máximo. (p.82)

Além disso

Madama Carlota era enxundiosa, pintava a boquinha rechonchuda com vermelho vivo e punha nas faces oleosas duas rodela de ruge brilhoso. Parecia um bonecão de louça meio quebrado. (p.83)

No que tange à condição da outra personagem que se envolve nesse bloco, observa-se:

Glória tinha mãe, pai e comida quente em hora certa. Isso tornava-a material de primeira qualidade. Olímpico caiu em êxtase quando soube que o pai dela trabalhava num açougue ... Glória morava na rua General não-sei-o-quê, muito contente de morar em rua de militar, sentia-se mais garantida. Em sua casa até telefone tinha. (p.69-70)

Embora se distanciem pela idade, aproximam-se pela peculiaridade de terem ambas perdido a virgindade muito cedo. Entretanto, a distância que as separa perde sentido, uma vez que a transposição temporal na unidade da presentificação é uma realidade contínua no interior do texto. Glória fizera um grande número de abortos; Carlota levava vida fácil na zona do mangue. Não há referências de que Carlota tenha ou tivera filhos, sinal que também evidencia a possibilidade da prática de abortos. Embora Glória seja atraente – “virando-se bem com homem” –, como a cartomante passara da idade de arranjar marido sério. De nada, então, lhe vale a jovialidade em relação a Carlota. Enfim, pouco destoam entre si.

O mesmo ocorre em relação ao trabalho. Tanto uma quanto outra revelam plena consciência de seus papéis. Glória co-participa com seu trabalho na firma de roldanas. Possui papel de importância dentro do organograma da pequena empresa, uma vez que se aproxima das decisões, opina, detém informações e controle. De certo modo, o mesmo se verifica com madama Carlota. Ainda que aparentemente se destine a ser auto-suficiente – uma vez que trabalha para si –, igualmente co-participa com sua força de trabalho dentro do sistema vigente, pois, para realizá-lo, sugere dividir os frutos deste com a corrupção policial. Assim, ainda que em outro nível, experimenta e vivencia uma forma de co-participação econômica atrelada ao sistema:

– Pois faz bem porque eu não minto. Seja também fã de Jesus porque o salvador salva mesmo. *Olhe, a polícia não deixa pôr cartas, acha que estou explorando os outros, mas, como eu lhe disse, nem a polícia consegue desbancar Jesus.* Você notou que Ele até me conseguiu dinheiro para ter mobília de grã-fino? (p.83, grifo meu)

Esse bloco é mais uniforme dentro do contexto geral do movimento de degradação ao qual os personagens se inserem. Se o primeiro pulsa de acordo com um eixo semântico de representações vertical e negativo, dada a inconstância e vulnerabilidade ao dirigir-se de um para o outro, autodistanciando e auto-aproximando continuamente, este pulsa num ritmo mais equilibrado – sem tantas distorções e distanciamentos – de forma horizontal e positiva. Não percamos de vista o fato de que tudo se observa e se analisa segundo um estado relacional, entre um e outro bloco. O trabalho de Lispector acentua essa possibilidade relacional. Em toda narrativa não apresenta outro estado de coisas que venha a comprometer o recorte, retirado de um substrato social, modulando clima e tensão ao movimento narrativo em evidência na obra. Mesmo quando se destina a descrever a participação de um personagem que, aparentemente, ascenderia a uma camada social de maior prestígio, o faz de modo peculiar, desqualificando-o ao ponto de trazê-lo ao mesmo nível tonal em que a narrativa se desenvolve. Verifiquemos a passagem em que Macabéa é levada à presença de um médico pela colega de trabalho. O destaque aqui se acentua sobre a figura desse profissional, aos poucos desmantelado:

No dia seguinte, segunda-feira, não sei se por causa do fígado atingido pelo chocolate ou por causa de beber coisa de rico, passou mal. Mas teimosa não vomitou para não desperdiçar o luxo do chocolate. Dias depois, recebendo o salário, teve a audácia de pela primeira vez na vida (explosão) procurar o médico barato indicado por Glória.

...

Sabia que era assim mesmo e que ele era médico de pobres ... O médico muito gordo e suado tinha um tique nervoso que o fazia de quando em quando ritmadamente repuxar os lábios ... Esse médico não tinha objetivo nenhum. A medicina era apenas para ganhar dinheiro e nunca por amor à profissão nem a doentes. Era desatento e achava a pobreza uma coisa feia. Trabalhava para os pobres detestando lidar com eles. Eles eram para ele o rebotalho de uma sociedade muito alta à qual também ele não pertencia. Sabia que estava desatualizado na medicina e nas novidades clínicas mas para pobre servia. O seu sonho era ter dinheiro para fazer exatamente o que queria: nada. (p.76-7)

A passagem comprova a degradação imposta à condição indolente assumida pelo médico, além de confirmar o que destacamos ao mencionar a ascensão do segundo bloco de personagens sobre o primeiro, expresso pela atitude de Macabéa ao passar mal por “beber coisa de rico”, ou seja, tomar chocolate em casa de Glória.

Os blocos de personagens compõem dois eixos: um vertical com valorização negativa e outro horizontal valorado positivamente. O ponto de intersecção entre eles parece ser responsável pela representação do conflito social que deflagra. Região puntiforme onde se encontram, em colisão, forças opostas que se fundem em um mesmo contexto social e urbano, detonando a carga potencial que lhes é peculiar. Nessa região se relacionam explorados e mais-explorados, pulsando num ritmo degradativo em que a força do fraco sobrepuja a força do mais fraco. Revela-se um mecanismo parcial generalizado de inconsciência. Um estado alienante de divisões em substratos sociais ante um poder superior e inatingível. Capta-se desse jogo de representações uma réplica da organização social proporcionada pelos interesses do poder dominante. Sempre direcionado e imposto de cima para baixo (os tentáculos do poder) ao estimularem – de acordo com interesses próprios –, a prática ao desrespeito e à subserviência entre os indivíduos gera neles uma idéia falsa e camuflada de domínio sobre os valores autênticos.

O poder de captação instituído pela ação de uma “consciência possível” inerente ao ideário desenvolvido por Lispector lhe permite vislumbrar esse estigma de interexplorações e desrespeitos ao homem estratificado em classes e subclasses e dessas sub-classes em frações mais elementares ainda. Conduz o encaminhamento crítico e denunciativo até deflagrar o momento representativo de maior degradação dentro do texto: a morte. Assim, por intermédio do narrador, experimenta em Macabéa – personagem mais frágil dentro da cadeia social – esse momento imperativo, causado por uma força descomunal em relação à inexpressiva condição de subjugada. Este é o momento em que Lispector faz vir à tona um elemento representativo de uma classe superior: um automóvel “Mercedes”, índice de poder e ostentação. Estabelece-se a superação do mais fraco, como se verifica na passagem seguinte:

Então ao dar o passo de descida da calçada para atravessar a rua, o Destino (explosão) sussurrou veloz e guloso: é agora, é já, chegou a minha vez! E enorme como um transatlântico o Mercedes amarelo pegou-a – e neste mesmo instante em algum único lugar do mundo um cavalo em resposta empinou-se em gargalhada de relincho. (p.90)

O sentido de degradação/deterioração desse excerto dialoga com o de perda e abandono experimentado pela personagem Ângela Pralini em *Um sopro de vida*:

Fazia um frio intenso sem agasalho possível. E o chofer do táxi amarelo estava muito gripado. Esqueci de dizer que, ao saltar do primeiro táxi, em plena avenida Rio Branco, me chamaram aos gritos: olhei e vi tudo o que era meu exposto sem sangue no asfalto da rua. E pessoas me ajudavam no meio do trânsito a recolher os meus segredos. É que minha bolsa se havia aberto e desventrado: as suas entranhas e minhas preces espezinhadas no chão. (p.68-9)

Análise de Estado

Passemos agora a empreender algumas considerações concernentes à questão do meio em que os dois blocos de personagens selecionados são inseridos, verificando as relações que tal constatação pode suscitar. Iniciemos pelo segundo bloco de personagens destacados. Carlota e Glória se adaptam de maneira exemplar ao meio em que vivem. Tanto se originam como se mantêm no contexto instituído pela metrópole. Quanto ao convívio do homem com o meio impingido pelo esquema socioeconômico, este bloco se reveste de um estado de consciência parcialmente alienado, uma vez que, embora domine a fração espacial da categoria a que pertence, experimenta uma variação de grau em relação às camadas mais bem posicionadas na escala social.

No primeiro bloco, contrapontualmente, o estado de alienação é total. Os personagens convivem num mundo todo feito contra eles. Por isso, os membros que o compõem não dominam os códigos elementares do universo estranho: da metrópole. Ali, distantes de seus locais de origem, expostos, desorientam-se, fracos e iludidos. Tanto Olímpico quanto Macabéa estão alienados e – den-

tro do universo estranho em que se situam – ocupam a última camada social. Macabéa mora em um quarto de pensão na “rua do Acre”. Divide o pequeno aposento com quatro Marias. E trabalha na “rua do Lavradio”, no cais do porto. Recebe menos de um salário mínimo e, como visto, se apetece de cachorro-quente e Coca-cola. A Olímpico, por sua vez, não lhe cabe melhor sorte. Dorme de graça em uma guarita de obras de demolição, por camaradagem do vigia. Detecta-se aqui uma das características desse nordestino, ao pôr em prática o modo fino de tratar as pessoas visando aproveitar-se delas. Portanto, os personagens Olímpico e Macabéa, inseridos no meio em que estão, no complexo da metrópole, constituem dois pobres em tudo, e isolados em seus mundos degradados.

Entretanto, embora se assemelhem, existem pontos que os diferenciam. Macabéa de nada se apercebe. Não reúne condições de reconhecer a incompatibilidade com o meio hostil. Continua porque aceita que as coisas são mesmo assim. E disso se compraz. Olímpico não. De certo modo tem consciência da situação desprivilegiada e aspira a ser alguém na vida. Por isso, em relação à parceira, movimenta-se com maior desenvoltura. No fundo experimenta a sensação de estar no lugar errado, inserido em um mundo estranho a si. A despeito da criação amalgamada por malandragem e esperteza, intui que não pode dominá-lo a contento.

Olímpico se perde entre as coisas e não chega a lugar algum. A ânsia apresentada por Olímpico o conduz a retornar à Paraíba, seu Estado de origem. Lá, em consonância com sua gente – em situação posterior –, atinge o *status* tão almejado: elege-se deputado. Por outro lado, a imobilidade inconsciente de Macabéa a faz permanecer onde está. Permanece na metrópole e – pagando o preço que lhe cabe – é consumida por ela. Pois bem, de uma relação comprometida com o fracasso – marcada pela obscuridade –, imageticamente Olímpico nasce para nova condição como um todo, uma vez que vivencia a plenitude da realização pretendida. Macabéa, por sua vez – ao encontrar a morte –, experimenta num último suspiro uma espécie de energização vital que possibilita entender que em uma situação posterior também se preenche glorificada, transformando-se em cintilante estrela de cinema. Assim, Macabéa “virou ar. Ar energético?” (p.97) – pergunta-se e nos pergunta o

narrador. Supostamente sim, arrisca-se possível resposta. Pois, “quanto ao futuro” (p.96) foram as últimas palavras, claramente bem pronunciadas, cujo significado “nenhum transeunte entendeu” (p.96), uma vez que o complemento e a razão para tal elocução jamais lhe escapou do âmbito do pensamento:

ficou inerte no canto da rua, talvez descansando das emoções, e viu entre as pedras do esgoto o ralo capim de um verde da mais tenra esperança humana. Hoje, *pensou ela*, hoje é o primeiro dia de minha vida: *nasci*. (p.91, grifos meus)

Assim, como meta de chegada – em situações posteriores –, os dois personagens culminam por se aproximar. De certa forma, nascem para algo significativo.

O fato que os distancia é, justamente, o percurso que desenvolvem para atingir o mesmo estágio. Olímpico deixa a cidade do Rio de Janeiro e retorna ao meio de origem. Isso significa que afasta de si ou deixa para trás toda carga de códigos que o subjugam e que não consegue entender com clareza. Macabéa, ao contrário, não retorna. Permanece na metrópole e é sugada pelo ambiente hostil, dadas a fragilidade e incompetência para absorvê-lo. Isto é, para que Macabéa consiga atingir o estágio que deseja, é obrigada a passar do estado de vida para o estado do signo, experimentando a morte. Por sua vez, Olímpico experimenta sensação diversa. Passa do estado do signo para o estado de vida, na medida em que retorna ao topos de origem.

Vale ressaltar que, quando da realização da análise de tipo, destacou-se o gênio da escritora por subverter a ordem e a lógica esperada. No entanto, dada a diversidade criativa de Lispector, observa-se atitude diversa. A escritora prefere se valer de um sistema lógico e coerente de encaminhamento. Por isso, ao contrário da dissimulação, associa-se, agora, à seqüência e à lógica, equacionando, passo a passo, o esquema implicativo que segue:

<i>Olímpico:</i>	retorno à Paraíba (+)	deputado (+)
<i>Macabéa:</i>	não retorno a Alagoas (-)	morte (-)

De acordo com um procedimento racionalizante, elementos que se associam por implicações de sucessividade conjugam-se pelo fator da multiplicação. Sendo assim, por similitude, é possível aplicar para o caso uma conceituação matemática básica que vem corroborar e explicar a condição de chegada estipulada por Clarice Lispector. Isto é, aproximar os dois personagens em um estado de posteridade relativa à obra em questão:

	PERCURSO (âmbito da narrativa)	FINALIDADE (âmbito da posteridade)
<i>Olímpico</i> :	$(+) \times (+)$	$(+)$
<i>Macabéa</i> :	$(-) \times (-)$	$(+)$
		Modalidade do <i>nascer</i>

Como algumas vezes deixou-se consignado, Olímpico e Macabéa distanciam-se pela natureza do percurso e se aproximam no tocante à finalidade que atingem, pela figurativização do nascimento. Esquema semelhante se observa em passagem de *Um sopro de vida*: “E agora sou obrigado a me interromper porque Ângela interrompeu a vida indo para a terra. Mas não a terra em que se é enterrado e sim a terra em que se revive. Com chuva abundante nas florestas e o sussurro das ventanias” (p.179).

Uma vez realizadas as análises de tipo e de estado, estabeleçamos agora a relação da obra com o contexto político-social e observemos se existe alguma implicação que a aproxime da conjuntura histórica. Recordando o pensamento de Lucien Goldmann, busca-se encontrar na prática os fios que compõem o novelo de uma sociologia do romance como forma de representar literariamente o evento social.

Assim, a partir da fixação da data de publicação da obra – 1977 –, é que se inicia uma leitura de inter-relações. O ano se insere em período representativo, uma vez que o país se via sob o jugo da ditadura militar, manifesta por um ufanismo conservador. Articularam-se programas publicitários tomados como progressistas e favoráveis ao bem-estar comum, encobrendo a real faceta de

usurpação do poder. Com isso, ampliou-se o estado de dependência às nações economicamente fortes, ao mesmo tempo em que se intensificaram a degeneração social e o quase completo aniquilamento econômico. A palavra foi utilizada como forma de tornar eufórica uma realidade disfórica, impondo, assim, um efeito de sentido regido pela ilusão.

Em contrapartida, emergem forças caracterizadas como correntes de enfrentamento. Os sindicatos de trabalhadores intensificam lutas. O movimento operário encabeçado pelos metalúrgicos do ABCD paulista – categoria que se apresentou como a mais mobilizada politicamente – assume a vanguarda do processo reivindicatório, deflagrando grandes comícios e conseqüentes paralisações em massa. Esses movimentos, aliados aos setores da Igreja Católica em sintonia com a Teologia da Libertação, intelectuais em geral e acadêmicos, em particular, convergem para a instituição do Partido dos Trabalhadores, que constitui o partido político de vanguarda no contexto nacional.

É o sentido do tom e do clima dessa conjuntura que a visão exterior da escritora verte para fora. Por esse encaminhamento é que se explica o caráter degradativo que impera nesse contexto. Sempre o fato, sempre o presente, sempre o atual. Explica também por que Olímpico se refugia na imagem de um metalúrgico, categoria de elite entre os trabalhadores. Assim, não podendo se realizar de outro modo, lança mão do elemento mais próximo e valorativo de que dispunha, ou seja, não ser o operário que era, e sim o metalúrgico que não era.

Referente ao período histórico e à realidade vivenciada pela nação, se há degradação moral e social imposta pela ditadura militar, é óbvio que, por tratar-se de um processo, também se sujeita ao atributo da experiência da coisificação, imperativo de âmbito mundial. Contudo, de modo mais abrutalhado, desgastado e crônico, pois se manifesta segundo a condição terceiro-mundista, que a dependência econômica suscita, em virtude dos interesses externados pelos países poderosos. Essa situação de entreguismo propicia amplo espaço para que se articule, do mesmo modo contundente, o tipo de dominação viciosa dos poderosos sobre os desfavorecidos e suas implicações degradativas. Assim, a relação

indivíduo/objeto, modalizada pelo sistema de coisificação, assume índices alarmantes. Como consequência, a sociedade passa a gerar indivíduos debilitados, desconexos e alienados dos valores originais da humanidade, aos quais o homem tem, invariavelmente, direito de acesso. Nesse ponto entra o desastre provocado pela propaganda ilusionista praticada pelo estado totalitário visando sedimentar o processo de degradação já reinante no seio da sociedade brasileira. Esses pensamentos, de certa forma, vêm ao encontro da disposição assumida por Lucien Goldmann, no que concerne ao fato de que a frequência psíquica, as estruturas e as categorias mentais antigas e/ou reacionárias e conservadoras que persistem na mentalidade da maioria das pessoas impedem que captem a verdade situacional. Uma vez manipuladas, tendem a se atrofiar e possibilitar um avanço para permitir que espectros negativos dessa natureza tomem a dianteira das ações e detenham o poder sob custódia, fazendo dele meio de degradação opressiva.

A efervescência do universo social, pertinente ao período em que o exercício literário se fez, é captada pela escritora de maneira precisa e revertida em texto. Ao exercitar esse procedimento, revela uma têmpera denunciativa aguda, direcionada sobre o contexto da organização sociopolítica e econômica vigente no Brasil e suas implicações no homem comum. Por outro lado, empreendendo uma evolução encerrada em si mesma, Lispector privilegia uma investigação que se destina à análise interior – introjetada –, mas também que, ao assim agir, aponta de modo acusador para uma situação observável no contexto da faceta exterior, intensificando posição crítica ante a dialética da dominação.

Homem e história se reproduzem e se reestruturam na história elaborada – o texto. Ao se experimentar o movimento de retorno, possibilita-se passar a um estado de energização capaz de re-edificar essencialmente o próprio homem e a própria história causadora do evento, pelo intento globalizante do qual se impregna a verdadeira natureza potencial da palavra instituída pela autora.

Pois bem, a junção dessas duas parcelas de visualização, praticada pela autora – a visão interior e a visão exterior –, vai formar a visão única e globalizada que consagra o ato de ver em Clarice

Lispector. Como ficou consignado no início deste capítulo, o fato de estudá-las separadamente se valida por assim poder penetrar mais fundo nas razões particulares de cada uma das intenções que as movimentam. Entretanto, a complexidade no olhar de Clarice está na conjunção desses modos de ver. É esse ver global que, em sua base, acreditamos se coadunar com a base do modo Zen de ver, motivo que conduz a algumas reflexões dedutivas.

Em primeiro lugar, ambos se destacam pela eliminação de elementos intermediários entre o olho e o objeto observado. Enquanto o Zen pratica a não-interrupção, a escritura de Lispector revela uma preocupação constante em eliminar os elementos perspectivísticos por manterem, tradicionalmente, separados sujeito e objeto. Vejamos o seguinte trecho:

Quando se vê, o ato de ver não tem forma – o que se vê às vezes tem forma, às vezes não. O ato de ver é inefável. E às vezes o que é visto também é inefável. E é assim certa espécie de pensar-sentir que chamarei de “liberdade”, só para lhe dar um nome. Liberdade mesmo – não tem forma. E como o verdadeiro pensamento se pensa a si mesmo, essa espécie de pensamento atinge seu objetivo no próprio ato de pensar. (AV, p.107-8)

Em segundo lugar, destaca-se a tônica de uma sistematização que assemelha o olhar globalizante efetivado por Clarice à visão real preconizada pela prática Zen. Ver o por dentro e o por fora – como faz Lispector – é não se prender aos pormenores que infestam a mirada e, num ato de espontânea revelação – o escrever convulsivamente –, captar a totalidade na unidade da ação visual. Por sua vez, à visão real efeito similar se estabelece, uma vez que visão real é aquela que tudo vê no vazio e também não se preocupa com as parciais da coisa observada: “quando exteriormente um homem se apega à forma, sua mente interior se perturba; mas quando exteriormente ele não se apega à forma, sua mente não se perturba ... Quem reconhece o mundo objetivo e ainda assim tem a mente tranqüila, está no verdadeiro Dhyana” (Suzuki, 1993, p.31), que Hui-neng – sexto e último patriarca da tradição chinesa –, muito a propósito, assim conceitua: “Dhyana não significa apego à mente, apego à pureza ou preocupação com a imobilidade. É o desembara-

ço de todas as coisas. Não ter pensamento algum afetado pelas condições exteriores da vida, boas ou más; ver interiormente a imobilidade da natureza própria; estar livre, exteriormente, da noção de forma e não estar perturbado interiormente é Dhyana”.

Assim, tanto o olhar de Clarice quanto o olhar da mente Zen sugerem o mesmo sentido de princípio por constituírem modulações especiais que transgridem a ordem esperada, tanto na ficção como na vivência cotidiana.

Mesmo que o cego não a veja –
a luz é sempre luz.⁴

4 Provérbio japonês (Verlag, 1984, p.34).

5 A ELOQUÊNCIA DO SILÊNCIO¹ LITERÁRIO EM CLARICE LISPECTOR E SUNYATA²

O discurso literário não é um mero fato retórico, mesmo que aparente simplicidade de sentido. Em *A coragem de criar* (1975), Rollo May acena para o fato de que “o poeta casa-se com a linguagem e desse casamento nasce o poema. A observação faz da linguagem um elemento ativo na criação do poema. Não se trata apenas de um instrumento de comunicação, ou usado só para exprimir idéias; ela nos usa. A linguagem é o repositório simbólico da experiência do homem através da história, e como tal nos envolve para a criação de um poema. É significativo o fato de que as palavras hebraicas e gregas para ‘conhecer’ têm também o sentido de ‘ter relações sexuais’. Na Bíblia lemos que ‘Abraão conheceu sua mulher e ela concebeu’. A etimologia do termo demonstra o fato prototípico de que o conhecimento – como a poesia, a arte e outros produtos da criatividade – origina-se do encontro dinâmico do pólo subjetivo com o objetivo” (p.87). Há, então, no texto literário uma organização interna que o estrutura e o confere como capaz de se fazer compreender de maneira mais ampla e – antes de mais nada – de proporcionar prazer, aqui entendido como consequência do atributo estético, mas, também, impregnado de conhecimento. Isso ocorre porque a palavra – unidade primeira e fundamental de todo texto –, além de eviden-

1 “o luar mergulhava na escuridão da noite, imersa na palavra do silêncio” (Sciacca, 1967, p.21).

2 Vacuidade, vazio.

ciar a faceta exterior, o atributo da significação – que potencializa a capacidade de construir/desconstruir –, ainda estampa interiormente seu poder de silêncio. Aí, reside sua maior fortaleza. O silêncio que toda palavra engendra é mais que momentâneo de expectativa ou premonição: vai além do simples ato de antecipar. O silêncio parece ser uma instância que abrange, ao mesmo tempo, tudo o que a palavra pode agir ou registrar ao contato com as coisas do mundo. O silêncio da palavra antecede a própria palavra e confere-lhe *status* de soberania e validade. A palavra se perde com o tempo. A razão de silêncio dela a conserva presente e duradoura. O tempo não o destrói. E aí a consciência textual se fixa na mente de seu produtor. E o texto literário se organiza. Vejamos excerto recolhido de *Um sopro de vida*:

Deus me perdoe, creio que estou divagando sobre o nada. Mas uma coisa eu tenho certeza, esse nada é o melhor personagem de um romance. Nesse vácuo do nada inserem-se fatos e coisas. O que se vê nesse modo de tornar tudo absolutamente do estado presente, o resultado não é mental: é uma forma muda de sentir absolutamente intraduzível por palavras. (p.138)

Se, por um lado, há o caráter intelectual e intencional do texto, por outro, esse qualificativo só se concretiza, efetivamente, na medida em que é contatado por um receptor. Nesse sentido, escrever é um “ato para” e não uma ação retida a si mesma. Daí a comunhão proposta pelo texto, o ponto de encontro ou distanciamento de visões e entendimentos.

O texto destina, interfere, molda e estimula idéias, imagens, solidifica modificações. Está para a vanguarda da história. Romanticamente perigoso, reflete o caráter ideológico que se aloja no silêncio das palavras. Explode, então, o silêncio com sua imponderável potencialidade. Assim, o que se entende por silêncio, no âmbito da palavra, é uma instância de origem e base; oceano que embala toda a manifestação lingüística. Por isso não palpável. Trata-se do espaço de fundamento que possibilita todo o poder de fogo das palavras. Na origem não há palavra ainda, só o prenúncio dela em estado de nascedouro.³ Está-se, então, no âmbito da “coisa”, do que se define como refe-

3 “O silêncio é a noite obscura da palavra. É nesta noite que toda palavra germina” (Sciacca, 1967, p.49).

rente de qualquer signo. Assim, em estado de referente, o signo ainda não o é. O que é, então, nesse estágio, é o silêncio que emba-la e gera o momento crucial de explosão/natividade. A palavra se constitui e, com ela, toda força de ação. O equívoco parece ser o de restringir somente à palavra, como matéria que é, toda qualidade e quantidade de explosão. A palavra é somente o corpo, o veículo ao qual a significação adere. A palavra é, pois, tão-somente a demarcação da essência de um ato primordial que se manifesta. Passado o instante de ocorrência, a matéria – a palavra em si – não permanece, esvai-se no tempo. O que fica é o poder de significação dela, que não é ela e, sim, o espírito gerado pela instância original do silêncio que a envolve. Por isso, o estado de silêncio é aquele que está no “por-vir” da palavra. Repetindo, não num sentido de previsão ou antecipação expectante sobre ele, nem de consequência após a deflagração. Se o fosse, o silêncio seria uma prática de constância e estaria sujeito a seu oposto, quer dizer, aos efeitos de inconstância e perderia o atributo mais real: o aspecto de duração e invariabilidade. O silêncio independe da ação ou da natureza da ação. Ele preexiste ao registro de fato. Muda o fato, mudam as palavras, não muda o vazio silente que as envolve: “A mais bela música do mundo é o silêncio interestrelar” (SV, p.71). Esse espírito se encaixa com propriedade no fazer literário de Clarice, como também pode ser associado ao que o Zen entende por *Sunya* (vazio), do qual deriva o termo *sunyata* que designa vacuidade ou estado de tudo o que é vazio. Desse modo, a teoria do *sunyata* para o Zen é a que assinala a insubstancialidade de todo fenômeno aparente e visa compreender – pela filosofia Mahaiana do budismo – a experiência da iluminação vivenciada – prática e espontaneamente – por Siddharta Gautama – o Buda. Desse modo, *sunya* é um dos elementos mais importantes que sustentam a base do Zen. Suzuki menciona que para o Zen o conceito de vazio não se refere a relatividade, fenomenalidade ou mesmo a nada. Vazio, então, volta-se para designar o estado do Absoluto. O estado que antecede, envolve e assiste latente em todas as coisas, em todos os fenômenos relativos às coisas. Portanto, para o Zen, a negação da relatividade do mundo nada mais é do que a afirmação do Absoluto, e sua máxima expressão é o vazio de que é formado. Paralelamente, o

efeito de silêncio na obra de Lispector é fruto do próprio posicionamento ante a palavra. Isso ocorre porque a autora a propõe inusitada, suspendendo-a acima da especulação racional, meramente constituída. Desmaterializa-a.

Lispector elege um universo como unidade de significação e – a partir daí – notabiliza o vazio que emana da relação expressão/conteúdo. Aí assiste ao silêncio que os títulos suscitam. Torna-se inevitável o assédio ao intervalo interposto entre o suspenso da palavra e o que dele desperta. Assim, a palavra perde o sentido próprio e habitual, tomada inteira por uma imprevisível significação recodificada.

A autora pouco fala, age. Manipula a substância de tal modo – estabelecendo uma relação de anti-receita – que subverte o universo, antes eleito, transformando-o em um terceiro, mais aprofundado, primordial e anterior ainda. Mescla, conscientemente, sons puros e ruídos inaudíveis. Apatia e voraz fertilidade. Portanto, parece que não são as palavras em si, mas os intervalos interpostos que geram o novo e o inesperado. É o vazio, a leveza do silêncio. Trata-se de um jogo de mãos intenso e ininterrupto que pulsa e trabalha e não se cansa. Revolve a vida e ultrapassa a noite escura para aclarar, serena e imperturbável, feito brisa marinha convulsionada: as palavras levadas pelo redemoinho de seu próprio espírito: “Extraio meus sentimentos e palavras da minha noite absoluta” (SV, p.33).

Em determinado trecho de *A hora da estrela*, Lispector – por intermédio de Rodrigo – expressa:

O fato é um ato? Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta. (p.23)

Estamos diante de uma sistematização composicional que pode espelhar a ordem de criação/intuição praticada pela escritora ao engendrar o tecido literário.

De acordo com Aurélio Buarque de Holanda, um dos significados de “fato” é aquilo que existe e que é real, e de “ato”, ação. Assim, as palavras enunciadas por Rodrigo se apresentam sugestivas se tomadas segundo uma orientação metalingüística. Isso ocor-

re porque a palavra – no caso de Lispector – é sempre um ato, mas nem sempre um fato. Daí o percalço mental que experimenta ao lidar com palavras. A palavra é um ato, pois está incutido nela um grau de potencialidade capaz de realizar qualquer tipo de movimentação, seja ele físico, seja mental. Nesse estágio, a palavra serve como condutora de verdade ou falsidade, construção ou desconstrução. Portanto, a palavra possibilita o movimento e a ação contínua das coisas e sobre as coisas que se apresentam aparentes. Nesse sentido, podem-se graduar palavras quanto ao seu poder de fogo ou de abrandamento. Tomemos a seguinte passagem como exemplificação:

Calo-me.

Porque não sei qual é o meu segredo. Conta-me o teu, ensina-me sobre o secreto de cada um de nós. Não é segredo difamante. É apenas esse isto: segredo.

E não tem fórmula. (AV, p.77)

Selecionemos dois dos termos utilizados pela voz que narra em *Água viva*: calar e segredo. Embora o termo calar se posicione primeiro na seqüência narrativa, não passa de uma condição conseqüente de um estado de dúvida ou instabilidade que experimenta a voz que fala em *Água viva*, todo centrado no sintagma segredo. Portanto, no âmbito da impressão lingüística, segredo, embora não possuindo o peso fonético que recai sobre calar, concentra em si a razão do próprio ato de emudecer, graduando-se por isso, nesse contexto, com potencial mais contundente que seu par. Lispector incrementa ainda mais esse sucesso na medida em que o desponta pela repetição: cinco vezes num período de apenas quatro linhas.

Por outro lado, a palavra em Clarice nem sempre é um fato: “Os fatos me atrapalham. Por isso é que agora vou escrever sobre não-fatos, isto é, sobre as coisas e o seu mirabolante mistério” (SV, p.103). Como foi visto no capítulo anterior, ela também se caracteriza como meio para ser negada a si própria – âmbito da não-palavra – por meio de um jogo que a desqualifica como empreendedora de sensações exteriores para dinamizar o fomento de estados interiores modalizados pelo inexprimível, pelo inefável, pelo indizível. Nesse caso, o valor da palavra parece não estar nela, nem no

fato ao qual se reporta, e sim na não-formulação da própria palavra. Com isso, não se está dizendo que a palavra não esteja lá, grafada. Diz-se que a palavra, nesse caso específico, não é um fato, pois nela reside um estado de coisas que transcende ela própria como matéria lingüística e sua significância ultrapassa o sentido que aquele “rabisco” possa, aparentemente, designar. Está-se assim diante de um mundo de sugestões. Não de determinações. Nesse âmbito está-se frente a frente com as lacunas silenciosas e vazias que dominam e antecedem a formulação primeira da palavra e guardam latente o estado de referente, de coisa primeira, originária, que reside no Absoluto, além de poder remeter a um princípio Zen no que diz respeito à própria imponderabilidade. Trata-se de um universo de significações que não se registra pelo fator lingüístico da grafia e, sim, por fator extralingüístico da própria palavra, contudo inerente a todas elas: o silêncio inenarrável. Não há palavras para significá-lo, na medida em que está em todas as palavras. Quando isso ocorre no texto de *Lispector*, a palavra não é mais um fato, visto não estar mais ali; evoluiu-se para dentro num tempo/ espaço diverso, que independe dela própria.

Retornando agora ao trecho de origem, a dúvida permanece e a busca mais se intensifica. Repentinamente – numa só golfada –, Clarice por Rodrigo retoma posicionamento vital e convence e se permite convencer sobre o inefável das palavras: “Juro que este livro é feito sem palavras”. Essa afirmação vem corroborar a argumentação sobre o fazer intuitivo da autora. Há aqui, por um lado, uma gradação sintagmática elevada pela utilização do verbo jurar – atitude solene de compromisso firmado – e, por outro, num primeiro momento, a negação do próprio fazer literário. Quer dizer, no momento de gravação desse enunciado, o agente está se lançando muito mais além do que os limites das palavras que o compõem. Assim, grafar por intermédio de palavras, ao mesmo tempo em que o ato do escrever registra uma não-escrituração, é o modo de que *Lispector* se vale para remeter o texto a outro nível vibrante e superar opostos para ascender a outro sentido inesperado: ao cerne do indizível. Ou como mencionara G. H.: “voltar com as mãos vazias”. G. H. ainda experimenta dessa sensação espaço-temporal quando relata:

E, como quem volta de uma viagem, voltei a me sentar quieta na cama. Eu que pensava que a maior prova de transmutação de mim em mim mesma seria botar na boca a massa branca da barata. (PSGH, p.85)

Desse modo, o percurso de retorno a si mesmo é a tônica que experimentam todos os personagens engendrados por Clarice, por ser o seu próprio percurso, como buscadora de si mesma.

Berta Waldman (1983, p.58), apoiando-se em Benedito Nunes, menciona que, quando a personagem retorna, ela volta com a revelação de sua própria natureza e traz na bagagem a dimensão de seus limites. Pensamos um pouco mais além. Em nosso entendimento, os personagens claricianos e ela própria – nesse jogo de se lançarem ao inesperado – adquirem a experiência de que não existem limites para as coisas, uma vez que o limite é o entrave que impossibilita a realização plena da vivência nessas mesmas coisas. Isso parece se tornar claro quando G. H. professa: “Eu que pensava que a maior prova de transmutação de mim em mim mesma seria botar na boca a massa branca da barata”. Não. A viagem se deu sem a interferência ou mesmo a contribuição de qualquer elemento exterior. G. H. revisita-se no âmago de si mesma e, conscientemente, continua.

Quando a voz internalizada no texto profere: “este livro é feito sem palavras”, num segundo momento, está-se superando a condição de palavra ao mesmo tempo que de não-palavra. Assim, assume um estado de pura identidade na qual se anula a diferença de palavra e não-palavra, pois superou-as por inteiro. No estado de plenitude pura – de identidade absoluta consigo mesma –, explode a identidade do ser e dele recai o silêncio inenarrável que “engendra” o texto e a vivência de Clarice por intermédio da vivência do próprio texto. Daí a validade do texto de Lispector se perpetuar no intervalo e não na grafiação lingüística dele próprio. No contexto do Zen, significa que, quando não se vivencia a unidade absoluta das coisas, tanto a negação como a afirmação não passam de visões parcializadas e unilaterais da realidade, tornando-a realidade relativa. Desse modo, a constância na prática Zen evita o erro da unilateralidade, que abarca tanto o realismo como o niilismo, e auxilia o praticante a superar sua condição de perda constante no sistema dualista por se ver entregue às intempéries inconstantes

das paixões e das variações impermanentes. Se o pensamento sobre as coisas do mundo ocorre de um modo unilateral, ele se afasta cada vez mais da essência na qual reside o Absoluto. Por isso, o Zen afirma que tudo é vazio.

Na seqüência, continua Rodrigo: este livro “é uma fotografia muda”. Ao ler essa afirmação, penso repentinamente: olho para essas páginas como quem olha para velhas fotografias; e elas me dizem sim. O aspecto de interesse é que o jogo⁴ fotográfico, embora fixador aparente de imagens, culmina por fixar a mobilidade. Portanto, há algo no complexo fotográfico que registra o que não se modela esteticamente pela paralisação do tempo no espaço. A foto não cristaliza, não mata o fato retratado, e sim atualiza-o, expondo-o a um *continuum* visual que explode numa temporalidade que se perpetua no movimento dos olhos. Em *Um sopro de vida* observamos:

A câmera fotográfica singularizou o instante. E eis que automaticamente saí de mim para me captar tonta de meu enigma, diante de mim, que é insólito e estarrecedor por ser extremamente verdadeiro, profundamente vida nua amalgamada na minha identidade. E esse encontro da vida com a minha identidade forma um minúsculo diamante inquebrável e radioso, indivisível, um único átomo e eu toda sinto o corpo dormente como quando se fica muito tempo na mesma posição e a perna de repente fica “esquecida”. (p.75)

O jogo fotográfico intensifica o movimento e os componentes mentais do observador. Nesse sentido, o trabalho dinâmico recai sobre ele (observador) e possibilita ir para frente ou para trás, a partir do momento captado no papel. Por esse motivo, o jogo fotográfico fala, apela, confessa, transgride, comunica. No entanto, no âmbito vivenciado por Lispector, o livro é “uma fotografia muda”. A autora, ao reverter o sentido de significação da linguagem fotográfica, subverte a própria imagem nela estampada e o papel do observador dessa foto transvertida cessa, na invariedade da significação: não comunica nada. Ou melhor, o livro é o nada – fato que traz à lembrança a afirmação de Hui-neng “desde o princípio nada

4 Utiliza-se o termo jogo, pois entende-se que a fotografia encerra uma relação de atitudes móveis e imóveis distribuídas num mesmo espaço planar.

é” – que se comunica, pois é mudo. É vazio como vazio é o silêncio que dele se acerca e o toma por inteiro, fazendo dele nada mais que a efervescência feérica do próprio ser silente, fato este que faz que, na terceira afirmação, a autora confirme: “Este livro é um silêncio”. Mais do que isso. A escritura clariciana é o próprio silêncio que a envolve, muito mais do que o que registra. Outra vez nos vem à memória excerto de “Fundo de gaveta”: “Mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas”. O silêncio é a nota tônica que possibilita a intenção primeira de Lispector se realizar, pela busca do “in-escrito”, ao inefável, ao inexprimível. E esse fato por mais cáustico que aparente suceder, em Clarice se processa de maneira espontânea. Já estudamos o aspecto da repetição que, por um lado, culmina com o silêncio pelo cansaço da palavra e conseqüente mutação para o âmbito da não-palavra. Entretanto, a pseudo-agressividade desse ato confere uma acomodação passiva que vem como fruto de uma explosão composicional, convulsional e devastadora. Depois do turbilhão de evoluções imagísticas, uma calma parece perenizar-se no próprio ato e, espontaneamente, a coisa se torna viva e acontece segundo a mais simples naturalidade: o texto construído, a vida alinhavada.

Esse procedimento a aproxima do agir no Oriente. Reinhard Kammer (1995, p.79) discorre sobre o saber e o saber intuitivo de modo tal que vem a esclarecer o desenvolvimento da questão encaminhada: “designamos como saber (*chi*) a clareza do coração iluminado, aquilo que intui o correto e o incorreto, o verdadeiro e o falso, de modo a serem permeados de modo prodigioso pelo céu, pela terra e pelas divindades. Todavia, o homem comum é obscurecido pelos movimentos do fluido opaco e sua iluminação é falha. E o que ele percebe através de uma fenda estreita num pequeno círculo designa-se como o conhecimento intuitivo (*ryochi*). Trata-se de conhecer com toda a alma o que é certo, trata-se de reconhecer o que é incorreto, de tomar consciência do que é correto para os outros e, ao fazer alguma coisa errada, trata-se de sentir certo mal-estar interior”. Por analogia, identifica-se o sentido de saber com a manipulação obsessiva de Lispector sobre a linguagem, numa tentativa de, cada vez mais, buscar os limites que ela oferece; e o sentido de saber intuitivo com aquilo que extrapola o próprio sen-

tido das possibilidades da linguagem e adentra no campo do indizível – “uma fenda estreita num pequeno círculo”. Enfim, a eclosão da imagem criada pelos intervalos – silêncios – latentes ao discurso literário da escritora.

Entretanto, na validade do texto, a questão parece não findar por aí. Algo mais ocorre para que o efeito de sentido consiga transmitir toda potencialidade. O clima textual, em momentos-chave, se reveste de uma conseqüência física, por sua praticidade, que transcende à própria metafísica, tantas vezes imputada ao exercício criativo da autora. Assim, o personagem é sempre submetido a um estado de susto, seguido de um abrandamento. Após o impacto inicial, ele passa a vivenciá-lo de forma calma e atenta. Hélène Cixous menciona: “e de espanto em espanto, às vezes totalmente espantada e sem nenhum espanto, Clarice infância deixa-se levar, conduz-nos ao jardim de tempo primário, onde crescem todas as variedades de instantes. E há nele o tesouro dos acontecimentos. Basta-nos amar, ficar à espreita do amor, e todas as riquezas nos serão confiadas. A atenção é a chave. A atenção de Clarice faz desabrochar. Sob seu espanto, precipitações se acalmam, o tempo se deixa capturar, momentos duram, crescem, e vêm à luz inesperados nascimentos. E Encontros se produzem: há um quarto e dentro dele, uma barata. E Clarice entra, passando pela barata...” (p.17). Faz-se necessário esse jogo de contrários em conjunção para que o resultado do processo possa se concretizar: primeiro a convulsão, a explosão, o susto; depois o abrandamento modalizado por um sentido de calma, de passividade e, a partir desse estado de espírito, permanecer continuamente atento. Aí parece residir a técnica mestra para a obtenção da clarividência. Em passagem de *A paixão segundo G. H.*, capta-se a intensidade deste sentido:

estava atenta, eu estava toda atenta ... nesta espera atenta eu reconhecia todas as minhas esperas anteriores, eu reconhecia a atenção de que também antes vivera ... e que em última análise talvez seja a coisa mais colada à minha vida – quem sabe aquela atenção era a minha própria vida. (p.93)

A passagem do estado de susto, repentinamente, ao de calma se reveste de um fator primordial, de espontaneidade, de ocorrência

por si, sem interferência direta do protagonista ou mesmo de qualquer outro fato exterior. Deve, então, ser um estado mutacional regido pela alma. O filósofo alemão Eugen Herrigel (1989, p.58-9) reproduz um diálogo com mestre Kenzo Awa acerca do disparo com arco e flecha que expressa de maneira precisa o que se pretende evidenciar em Clarice, no trato com o texto e com a vida: “deixe de pensar no disparo!, exclamava o mestre. Assim não há como evitar o fracasso! Eu não consigo evitar, repliquei. A tensão é insuportavelmente dolorosa. Isso acontece porque o senhor não está realmente desprendido de si mesmo. Contudo é tão simples... Uma simples folha de bambu pode ensiná-lo. Com o peso da neve ela vai se inclinando aos poucos, até que de repente a neve escorrega e cai, sem que a folha tenha se movido. Como ela, permaneça na maior tensão até que o disparo caia: quando a tensão está no máximo, o tiro tem que cair, tem que desprender-se do arqueiro como a neve da folha, antes mesmo que ele tenha pensado nisso”. Ou ainda a passagem descrita por Reinhard Kammer (1995, p.65), sobre inquietação na quietude e imobilidade no movimento: “quando não sentimos serenidade nem raiva, nem tristeza nem alegria, o coração está completamente vazio, sem cargas que lhe pesem ... Então não há nada que oponha fronteiras à sua função ... Seu ser consiste em permanecer sereno, muito claro, participando do Princípio de todas as coisas. Sua função consiste em ficar imóvel, em seguir as leis celestes e em fazer jus a todos os fenômenos deste mundo”.

Desse estágio abre-se o horizonte para uma atenção sobre todas as coisas ao redor. O protagonista vivencia uma espécie de torpor sublime em que, para cada novo nascimento – imagem –, há uma atenção renovada e expressiva que propicia objetivar o intuito primeiro de Clarice por intermédio da atuação de personagens ficcionais. Ainda valendo-se de Kammer, destaca: “ao seguirmos as suas próprias leis celestes, não incorremos mais nos *enganos de um conhecimento artificial*. Permitimos que as coisas sejam coisas. Não nos deixamos atrelar a elas, e nos submetemos aos acontecimentos do modo como eles ocorrem, já não desejamos nada, e a nada odiamos. Então o homem pode estar plenamente atento o dia inteiro, pois não sendo prisioneiro de si mesmo, não proporciona nenhuma desventura ao próprio coração” (ibidem,

p.57). Por esse motivo, o fenômeno da causalidade não pode ser imputado ao estado essencial das coisas, nem ter sua característica de fundamento: atributo da Iluminação. O mundo da causalidade é o mundo das aparências e das visões limitadas e limitantes que geram as oposições: “A essência é independente de todas as formas e idéias. É o vazio absoluto e, exatamente, por essa razão as coisas são possíveis nela”.⁵

Hélène Cixous constrói uma frase sobre a recorrência do signo “ovo” no texto de Clarice que, encarada sob essa seqüência de entendimento, impregna-se enormemente de plurissignificação reveladora: “quem souber contemplar um ovo saberá contemplar um sorriso”. Com a mesma intensidade de sentido, Suzuki (1969, p.84) menciona: “ao compreendermos uma pequena flor brotando de uma fresta da parede, compreendemos todo o universo com todas as coisas que existem dentro e fora dele”. Aí parece residir, então, a importância prática que a teoria Mahayana do Vazio busca representar pela inteligência filosófica. No entanto, na vida cotidiana, essa busca é o viver pura e simplesmente sem nenhuma sorte de antecipação ou conceitualização sobre as coisas. O pensamento segue o próprio curso como o rio segue caminho para o mar. A sabedoria não está no seguir – que o conduz para cá e para lá de acordo com as variações determinadas por condições geográficas exteriores –, e sim, no ser – tão-somente – “rio”, independente do seguir para qualquer lugar.⁶ Sendo nada mais que rio, o pensamento reside no vazio absoluto e não habita na dualidade que o exterior lhe imputa. Assim, vaga entre montanhas como se não vagasse entre montanhas. O praticante – como o rio – tão-somente vaga na amplitude ilimitada dos próprios pensamentos absolutos, embalados pelo vazio perene e invariável. Vive-se a unidade na totalidade de coisas que, segundo esse princípio, são um e só elemento. No vazio, tudo é, porque “desde o princípio nada é” – segundo para-

5 Recolhido do “Sutra do Ato Heróico” (*Ryogonkio* ou *Surangama sutra*) (Suzuki, 1981, p.64-5).

6 Essa noção também pode ser detectada em Guimarães Rosa (1975, p.37): “nessa água, que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio”.

doxo de Hui-neng (638-713). Assim, ser e não-ser perdem referencialidades e se amalgamam na afirmação superior do Absoluto que congrega um ato ao outro sem a intervenção de nenhuma consciência discriminatória. Relembremos a atitude vivenciada por Takuan, mestre Zen na arte da esgrima, que diz que o sucesso na arte com a espada – conservar a vida diante do oponente – é fazer desaparecer qualquer apego sobre a vitória e sobre a derrota. Assim, ao ataque deve seguir a defesa e à defesa o ataque, sem que haja interrupção do movimento pela ação do pensamento ou da consciência. Manter-se no vazio é manter-se na dinâmica do acontecimento e aí não há possibilidade de fracasso ou perda (a vida na lâmina do oponente). Mais ainda, na verdade Zen, nesse caso, não há nem oponente, só movimento e pulsação.

Portanto, vivenciar o vazio é entregar-se à plenitude das coisas pela experiência do satori que coloca as coisas em verdadeiro estado e onde se fixa a raiz de todo movimento. Assim, o silêncio envolvente que embala o texto de Lispector é o mar por onde vagam suas investidas inquisitivas e circularmente recurvadas sobre si. Então, Clarice fecha o ciclo como encerra o parágrafo, sintetizando nele o modelo composicional: “Este livro é uma pergunta”. Que também a autora deixa no ar, no vazio, no oco do próprio perguntar. Retomando o texto de *Água viva*, encontramos:

Quero escrever-te como quem aprende. Fotografo cada instante. Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra. Não quero perguntar por quê, pode-se perguntar sempre por quê e sempre continuar sem resposta: será que consigo me entregar ao expectante silêncio que se segue a uma pergunta sem resposta? Embora adivinhe que em algum lugar ou em algum tempo exista a grande resposta para mim. E depois saberei como pintar e escrever, depois de estranha mas íntima resposta. Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que eu te falo e, sim, outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão. Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas geométrico como as figuras sucessivas de um caleidoscópio. (p.23)

No entanto, pergunta, e o perguntar é sempre, em si, a insatisfação de uma dúvida. Com isso a fração destacada do texto de

A hora da estrela chega ao final, porém recurva sobre si mesma e retoma o início do enunciado, repetindo-se sucessiva e concentricamente. Assim, a cada nova investida se aprofunda cada vez mais para dentro do texto e de si mesma: “O fato é um ato?”. E o silêncio entre o final e o recomeço, o silêncio que envolve toda organização textual, é que vai conduzir e possibilitar a reflexão íntima e pungente que faz que emergja desse complexo uma atitude investigativa, exasperada, contundente e verdadeiramente viva para a vida.

É nesse sentido que buscamos aproximar a potencialidade do silêncio que eclode da literatura de Clarice Lispector ao vazio pleno que engendra todo o procedimento Zen ao encarar as coisas do mundo. Ambos constituem o caldo etéreo que possibilita a ocorrência de todas as coisas, inclusive as aparentes e exteriores. Por um lado, a palavra escrita – “o que te falo nunca é o que eu te falo, e sim outra coisa” (SV, p.14) – e, por outro, a vida vivida na inconstância do sofrimento e da momentânea e passageira felicidade.

Vejamos o seguinte conto Zen narrado por mestre Taisen Deshimaru (1995, p.13-4):

Eis aqui uma anedota famosa concernente ao mestre “rinzai” Ikkyu, que viveu, aproximadamente, há três ou quatro séculos.

Ikkyu era, então, um monge muito jovem que vivia num templo Zen, onde vivia também seu irmão; um belo dia, este último deixou cair no chão uma tigela da cerimônia do chá, que se quebrou; a tigela era ainda mais preciosa porque fora presente do imperador. O chefe do templo admoestou-o severamente, fazendo chorar o mongezinho.

Ikkyu, todavia, recomendou-lhe que não se preocupasse:

– Tenho sabedoria. Posso encontrar uma solução.

Juntou os pedaços de cerâmica, colocou-os na manga do seu “kolomo” e foi descansar no jardim do templo, enquanto esperava, pachorrento, o regresso do mestre. Tanto que o avistou, foi ao seu encontro e propôs-lhe um “mondo”:

– Mestre, os homens nascidos neste mundo morrem ou não morrem?

– Morrem, decerto – respondeu o mestre. – O próprio Buda morreu.

– Compreendo –olveu Ikkyu —, mas no que respeita às outras existências, os minerais ou objetos também estão destinados a morrer?

– É claro – respondeu o mestre. – Todas as coisas que têm forma devem morrer necessariamente, quando surge o momento.

– Compreendo – disse Ikkyu. – Em suma, como tudo é perecível, não deveríamos precisar chorar nem lastimar o que já não existe, nem sequer zangar-nos com o destino.

– Está visto que não! Aonde queres chegar? – Inquiriu o mestre. Ikkyu tirou da manga do “kolomo” os destroços da tigela, que apresentou ao mestre. Este ficou boquiaberto.

Lispector caminha por sobre os próprios passos. Fixa no solo branco a impressão deles quase-ausentes. Ara campos e pastagens e nos brinda com a eloquência de seu silêncio e seu ritmar. Silêncio. Nada. Nem o menor ruído. Nada. Silêncio e poeira rastreada. A hora entre os ponteiros é o silêncio despertado. Repete continuamente o movimento de seu traçado original. Concluem-se, assim, a obra e a vida.

O silêncio a tudo embala e abre braços acolhedores como solução permanente para todos os males e se deixa fluir como se deixa existir. Cabe, pois, ao homem – tanto no texto como na vida – despertar-se para ele.

6 IDENTIDADE DE OPPOSTOS: O PONDERÁVEL E O IMPONDERÁVEL

O universo criativo de Clarice Lispector se banha nas águas do encontro. Palavra encontra palavra. Sentido encontra sentido, vazio encontra vazio, positivo encontra negativo, firmeza encontra fragilidade, dor encontra esperança, obra encontra vida, e dessa ação contínua de situações vivenciais a autora tece organismo de confabulações consigo mesma e com o mundo que a circunda.

Ah! Precisar não isola a pessoa, a coisa precisa da coisa: basta ver o pinto andando para ver que seu destino será aquilo que a carência fizer dele, seu destino é juntar-se com gotas de mercúrio a outras gotas de mercúrio, mesmo que, como cada gota de mercúrio, ele tenha em si próprio uma existência toda completa e redonda. (AV, p.109)

Ou

Fiquei sozinha um domingo inteiro. Não telefonei para ninguém e ninguém me telefonou. Estava totalmente só. Fiquei sentada num sofá com o pensamento livre. Mas no decorrer desse dia até a hora de dormir tive umas três vezes de súbito reconhecimento de mim mesma e do mundo que me assombrou e me fez mergulhar em profundezas obscuras de onde saí para a luz de ouro. Era o encontro do eu com o eu. A solidão é um luxo. (SV, p.71)

Nesse processo, há um sentido de pacificação que parece escapar ao entendimento da própria escritura. Por isso, Lispector se

lança firme ao propósito do saber, cada vez mais íntimo, mais interior e mais original. Por se fazer na ficção, desobstrui e, ao mesmo tempo, rompe a distância entre ficção e realidade, uma vez que, pela ficção, se volta cada vez mais para dentro de si própria. Eleva essa atitude a conseqüências diretas que movimentam a essência de seu trabalho com a palavra. Esse pendor vivencial e criativo propiciou o estigma de que “ninguém escreve como Clarice, Clarice não escreve como ninguém”. Na verdade, Lispector escreve como Lispector e aí se desgarrar da ordinariedade. Um certo mistério parece envolver-lhe o texto e a própria personalidade, o que faz que ganhe destaque, respeito e – ao mesmo tempo – receio: “Nesse âmagos tenho a estranha impressão de que não pertenço ao gênero humano” (AV, p.32).

Essa informação deixa transparecer uma inquietude latente a consagrar-lhe a ação: o lidar com palavras e si mesma. E continua:

Há muita coisa a dizer que não sei como dizer. Faltam as palavras. Mas recuso-me a inventar novas: as que existem já devem dizer o que se consegue dizer e o que é proibido. E o que é proibido eu adivinho. Se houver forças. Atrás do pensamento não há palavras: fica atrás do pensamento. Nesse terreno do é-se sou puro êxtase cristalino. É-se. Sou-me. Tu te és. (p.32)

Assim, a ação – em Lispector – se move segundo um instinto de caça. Uma caça especial em que caçador e caçado não se apartam jamais como a estereotipar o símbolo gnóstico do ouroboros, serpente que devora a si própria pela cauda.¹ Vejam-se as passagens de *Um sopro de vida* que seguem:

Já li este livro até o fim e acrescento alguma notícia neste começo. Quer dizer que o fim, que não deve ser lido antes, se emenda num círculo ao começo, cobra que engole o próprio rabo. (p.20)

Bem, mas, com este livro, eu parece que estou me emancipando. O que é bom e na hora certa. Essa quase emancipação me deixa

1 Cirlot (1984, p.524) observa que “a metade desse ser é clara e a outra escura como no símbolo chinês do yang-yin, o que expõe a ambivalência essencial da serpente e sua pertinência aos dois aspectos (ativo e passivo, afirmativo e negativo, construtivo e destrutivo) do ciclo”.

também em pé e sozinho no mundo. Eu não tenho do que me nutrir: eu como a mim mesmo. (p.122)

O ato de deglutir-se confere à sua literatura uma aura inaudita que assombra pela estruturação e complexidade, como se pode notar:

E sou assombrada pelos meus fantasmas, pelo que é mítico, fantástico e gigantesco: a vida é sobrenatural. E caminho segurando um guarda-chuva aberto sobre corda tensa. Caminho até o limite do meu *sonho grande*. Vejo a fúria dos impulsos viscerais: vísceras torturadas me guiam. Não gosto do que acabo de escrever – mas sou obrigada a aceitar o trecho todo porque ele me aconteceu. E respeito muito o que eu me aconteço. Minha essência é inconsciente de si própria e é por isso que cegamente me obedeço. Estou sendo antitelódica. (AV, p.32, grifo meu)

Observa-se que, ao mesmo tempo em que afirma estar sendo “antitelódica”, se entrega de alma ao ato da composição – à própria melodia do fazer –, condição que a faz engatar: “Comprazo-me com a harmonia difícil dos ásperos contrários” (p.32).

Atinge-se, assim, outro ponto de fundamento em que se estrutura a movimentação literária de Clarice Lispector: a prática à identidade dos opostos. O jogo de aniquilação de contrários conduz a escritora ao reino da palavra não dita, de sentido não expresso, da superação das coisas mesmas de si, como obra e como ser. Ao buscar a vivência dessa atitude de experimentar-se, recoloca-se na origem das coisas, no primeiro olhar para fora: nativo e prenhe de primordialidade. Ressoa, em *Água viva*, a voz: “Sinto então que estou nas proximidades de fontes, lagoas e cachoeiras, todos de águas abundantes. E eu livre” (p.33).

A superação da palavra, promovida pelo encontro da palavra com seu contrário (não-palavra), a coloca em condição de experimentar o sentimento de liberdade. O texto de Lispector – apesar da procura que instiga – parece transparecer que o contato com essas instâncias de origem – aqui simbolizadas por termos do paradigma de água – confere-lhe oportunidade de intensificar, ampliar, eternizar o encontro livre consigo mesma quando, de modo incisivo, afirma: “E eu livre”. A superação, *incontinenti*, de está-

gios opositivos conduz, então, a essa liberdade original envolta pela potencialidade do vazio que a experiência do momento intensificado suscita.²

Em *A paixão segundo G. H.*, a personagem expressa essa condição de fomento à superação dos elementos opostos quando afirma:

Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. *A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la* – e como não acho. *Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço.* A linguagem é o meu esforço humano. *Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível.* O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu. (p.113, grifos meus)

Ou ainda:

E é inútil procurar encurtar caminho e querer começar já sabendo que a voz diz pouco, já começando por ser despesoal. Pois existe a trajetória, e a trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver, nunca se pode chegar antes. A via-crucis não é um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela e com ela. A insistência é o nosso esforço, a desistência é o prêmio. A este só se chega quando se experimentou o poder de construir, e, apesar do gosto de poder, prefere-se a desistência. A desistência tem que ser uma escolha. Desistir é a escolha mais sagrada de uma vida. Desistir é o verdadeiro instante humano. E só esta, é a glória própria de minha condição.

A desistência é uma revelação. (p.113)

Esses dois exemplares textuais recolhidos do discurso da escritora deixam à mostra o jogo de movimentação de contrários em ação de que se vale para buscar o que procura. E o faz sempre por intermédio do discurso avaliativo. Isso conduz ao raciocínio e à acei-

2 “Porém, aquele que já não mais considera a vida e a morte como dualidades alcançará sem dificuldades a liberdade” (Kammer, 1995, p.42).

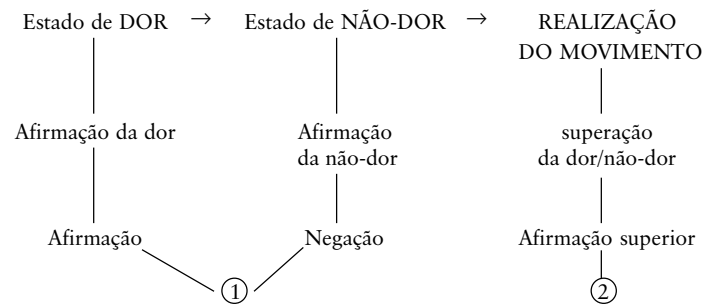
tação de sua validade. Por esse motivo, da afirmação da negativa – “voltar com as mãos vazias”/“fracasso da linguagem”/“desistência” – é que obtempera a superação da afirmação/negação proposta para se encontrar numa afirmação de outra ordem – superior e perene – em que todo o processo se vitaliza: “volto com o indizível”.

Pois bem, esse procedimento criativo sintoniza-se com o princípio Zen da superação de opostos que, por sua vez, possibilita a Iluminação e a vivência harmoniosa e plena no e com o mundo. De modo diverso ao pensamento do Ocidente,³ a maneira filosófica oriental de pensar se funda na síntese “Tu és aquilo”, fórmula que expressa o princípio da identidade dos contrários e promove o encontro de todas as coisas numa só unidade.

Chuang-tsé – filósofo chinês – explica o caráter funcional e relativo dos opostos quando afirma que “não há nada que não seja isto; não há nada que não seja aquilo. Isto vive em função daquilo. Tal é a doutrina da interdependência disto e daquilo. Vida é vida diante da morte. E vice-versa. A afirmação o é diante da negação. E vice-versa. Portanto, se alguém se apóia nisto, teria de negar aquilo. Mas isto possui sua afirmação e sua negação e, também engendra seu isto e seu aquilo. Portanto, o verdadeiro sábio despreza o isto e o aquilo e se refugia no Tao...” (Paz, 1982, p.125).

Desse modo, existe um movimento de relatividade entre as coisas. No pensamento oriental, diferentemente do nosso, eclode um instante, um envolvimento em que as oposições deixam de existir e tudo se transforma em ação vital, unidade integral de todas as coisas. Então, o espírito praticado no Zen é a certeza de que toda a efemeridade da vida não se sustenta por si. Nós é que a estruturamos por uma orientação unilateral e discriminativa sobre as coisas. Por isso, Hui-neng afirmara que para ser – de modo Absoluto – “desde o princípio nada é”. O quadro que segue explicita, sinteticamente, a complexidade de que se reveste essa questão. Imaginemos um movimento abrupto de balé. Uma postura que exige intensa e dolorosa atividade muscular e que, de repente, acontece:

3 “Desde Parmênides nosso mundo tem sido o da distinção nítida e incisiva entre o que é e o que não é. O ser não é o não-ser”. (Paz, 1982, p.123).



1 Sustentação dos opostos:

- Jogo de oposições
- Mundo fenomênico
- Causalidade
- Visão fragmentária
- Discriminação
- Unilateralidade
- Sofrimento com a transitoriedade da vida

2 Identidade de opostos:

- Cessação do sofrimento
- Mundo da essencialidade
- Vivência no Absoluto
- Vazio original

Em condição de similaridade, de “Crer na mente” (Suzuki, 1981, p.77-81), ainda se extrai:

Não mores no dualismo.
 Evita cuidadosamente persegui-lo
 Tão logo tenhas o correto e o errôneo
 Sucederá a confusão e a Mente⁴ se perderá.

...

Esquece a origem das coisas
 E alcançaremos um estado que transcende o semelhante
 O movimento se detém e não há movimento,
 O repouso se põe em movimento e não há repouso,
 Quando o dualismo não mais existe
 A unidade mesma não demora.

4 “Mente” se refere ao “vazio”.

Recorda-se, ainda, a configuração simbólica das forças opostas – yin e yang – que regem o pensamento oriental: o acasalamento de duas baleias, ou seja, um acabar que é um contínuo começar – “nascer-se, morrer-se, ser-se, são uma e mesma coisa” (ibidem, p.125). Nesse mesmo sentido, Kammer (1995, p.91) fala sobre a sintonia entre limpeza interior e limpeza exterior: “a limpeza interior significa purificar o coração da sujeira de pensamentos egoístas e livrá-lo de fantasias sem rédeas; significa retornar à sua verdadeira essência ... Limpeza exterior significa manter o asseio do corpo, assim como da roupa e da moradia. Implica também conduzir o próprio fluido por vias corretas, impedindo que o mal fluido exterior penetre, e em apoiar a limpeza interior. *No fundo, o exterior e o interior são uma única coisa. Sem a limpeza interior não existe a limpeza exterior. Coração e fluido formam uma unidade*”, grifo nosso.

Também Eugen Herrigel (1989, p.10) caminha em mesma direção quando registra que “no tiro com arco, arqueiro e alvo deixam de ser entidades opostas, mas uma única e mesma realidade”. E prossegue mais adiante: “porque para eles o combate consiste no fato de que o arqueiro se mira e no entanto não se atinge, e que por vezes ele pode se atingir sem ser atingido, de maneira que será simultaneamente o que mira e o que é mirado, o que acerta e o que é acertado. Ou para nos utilizarmos de uma expressão cara aos mestres, é preciso que o arqueiro, apesar de toda a ação, se converta num ser imóvel para, então, se dar o último e excelso fato: a arte deixa de ser arte, o tiro deixa de ser tiro, pois será um tiro sem arco e sem flecha; o mestre volta a ser discípulo; o iniciado, principiante; o fim, começo, e o começo consumação” (ibidem, p.17-8).

Retornando ao fazer poético de Lispector, atente-se para o fato de que a maneira de elaborá-lo deixa a impressão de que ele se faz por si, independentemente de um agente criador externo: “Estou me fazendo. Eu me faço até chegar ao carozo” (AV, p.41). Esse fato aponta para um algo fácil de escapar aos sentidos menos avisados e não enquadrados na prática clariciana de criação. Isso ocorre em razão de seu rito primordial, pois concebe imagens e sentidos inusitados que refletem o que não pode ser dito simplesmente, por intermédio de palavras: “Quando se fala de aprender a verdade, pensa-se nos livros. Mas os livros são feitos de palavras. As pala-

avras, é claro, têm um valor. O valor das palavras reside no sentido que ocultam. Ora, esse sentido não é senão um esforço para alcançar algo que não pode ser alcançado realmente pelas palavras” (Waley apud Paz, 1982, p.128).

Nesse sentido, o resultado semântico vai além do significado sugerido pelos signos envolvidos ao longo de frases e períodos, aparentemente, ambíguos e semidesconexos. Assim, parece ser somente pelas imagens emergentes que se possibilita revelar o indizível – Suzuki (1969, p.74) expressa que “se desejamos alcançar a verdade das coisas, temos de vê-las de um ponto ainda não criado neste mundo. Onde a consciência disto e daquilo não tenha sido ainda despertada e onde a mente esteja absorta na sua própria identidade, no vazio e na serenidade. Este é um mundo de negativas, mas que conduz a uma afirmativa mais alta ou absoluta, uma afirmativa no meio de negativas”. A partir do jogo estabelecido entre os signos, gera-se um nível de abstração mais contundente, com âmbito no inesperado, revelando o aparecimento de um significado essencial que extrapola o sentido daquelas palavras ou jogos de palavras, uma vez que elas já não são mais capazes de expressar, por si mesmas, toda a potencialidade que somente a imagem criada pode expressar. Octavio Paz (1982, p.121) menciona que “os poetas se obstinam em afirmar que a imagem revela o que é e não o que poderia ser e ainda mais, dizem que a imagem recria o ser”.

Ocorre, portanto, uma transformação de algo que, explicitamente, pode ser ponderável – o agrupamento de signos em relações – para algo que deve ser atingido e que se rege por princípios de imponderabilidade, entendendo-se por isso o efeito integral pretendido, função daquelas imagens criadas.

Octavio Paz também menciona que “o sentido da imagem é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras, a imagem explica-se a si mesma, nada, exceto ela, pode dizer o que quer dizer” (p.133). Desse modo, pensando no texto de Lispector, mas, ainda valendo-se de um registro de Octavio Paz – “a imagem diz o indizível: as plumas leves são pedras pesadas” (p.129) – pergunta-se: se o endereçamento semântico desejado não está nos signos empregados, e sim, também, numa imagem (ou conjunto de imagens) que, a partir deles, se revela, possibilitando uma visão e clarividência de

maior amplitude em relação à anterior (dos signos impressos), de onde a imagem provém? É óbvio que plumas são plumas e leves e que pedras são pedras e, por sua vez, pesadas. Essas informações são detectadas com facilidade, mensuráveis e aceitas como lógicas e corretas. Ao mesmo tempo, não se pode passar imperceptível ao fato de que, apesar de plumas não serem pedras, plumas leves são pedras pesadas, pois se trata de uma associação de signos que elude sentido e amplia – de modo considerável – o teor significativo de seu conteúdo, pela imagem que dela se institui no nível da imponderabilidade. Embora essa circunstância não encontre sustentação numa consciência racional, ancora-se perfeitamente de forma possível e pertinente numa consciência que transcende a racionalidade sem perdê-la de mira.⁵ Esse desenvolvimento refere-se ao endereçamento semântico que não se encontra somente no registro impresso (signos agrupados dispostos sobre o papel), mas na conjunção com os espaços intervalares que também possibilitam as significações. Assim, o preenchimento semântico intervalar parece ser de vital importância para a apreensão do processo em questão. E ela, aqui, se reveste de dupla existência. De um lado, no sentido da recepção. Conforme João Alexandre Barbosa (1990, p.15): “aquilo que se lê na obra literária é sempre mais do que literatura. Ou menos: quando entre o que a obra diz e o modo pelo qual se diz, o leitor sente um descompasso, uma intenção não realizada, um discurso subjacente não integrado e que necessita de esclarecimentos adicionais para que possa ser absorvida por ele. Na obra que o leitor sente como realizada, a distância entre o mais e o menos é preenchida pela tensão que se instaura entre o que diz a obra e o que o leitor é capaz de dizer após a leitura”. Desse modo, no dizer do ensaísta, “o intervalo ... não é um vazio: é antes aquele tempo/espaço em que a literatura se afirma como literatura sendo sempre mais do que literatura porque aponta para esferas do conhecimento a partir das quais o signo literário alcança a representação. Deste modo, a leitura do intervalo na verdade almeja uma apreensão dos significados pela via de sua tradução literária, o que significa dizer que, neste caso, não há um

5 Octavio Paz menciona (1982, p.121): “em suma, também para a dialética a imagem constitui um escândalo e um desafio, também viola as leis do pensamento.

antes e um depois: o histórico, o social e o psicológico, no poema ou no romance, é literatura e, sendo assim, caminha-se em direção de uma aglutinação. Não mais literatura e mas literatura/história, literatura/sociedade, etc. Na verdade, há um paradoxo neste movimento: a leitura do intervalo, sendo uma leitura entre, desaparece consumida pela própria literatura. De qualquer modo, não é uma história, uma sociologia, uma psicologia de segunda mão: o leitor do intervalo sabe que o seu é um jogo arriscado, mas, ao menos não finge a pacificação nas relações com os textos literários, com frequência procurada na existência dos significados ainda fora da literatura” (ibidem, p.11-2). De outro lado, o intervalo também pode ser apresentado como um espaço físico propriamente dito, entre um termo e outro, uma linha e outra. É a concretude espacial que ele representa que, sob a aparente simplicidade, encobre um estado fundamental do próprio intervalo, ou seja, toda a energia que lhe é depositada, uma vez que é o lugar “entre-linhas” onde se corporifica a verdadeira luminosidade do espírito – envolvente/envolvido – do criador naquele determinado momento de criação. Algo como um lugar onde se alojam as pulsações rítmicas interiores dele ao ensejar o percurso rumo à intenção pretendida. Desse modo, a imagem se viabiliza a partir da combinação intencional e harmônica dessas duas formas de coexistência intervalar com o mundo dos signos referentes a um determinado contexto,⁶ e emerge pelo intervalo entre a variedade de situações narrativas expressas.

Mencionamos que o resultado semântico vai além do significado sugerido pelos signos e que o endereçamento semântico ultrapassa os signos e, pelo intervalo entre eles, determina a imagem. Quanto mais depurada for a intensidade aplicada durante o andamento do processo, mais depurada e mais aguda será a imagem dele proveniente. Determina-se assim – resultado semântico – a manifestação dominante de uma das funções da linguagem estudadas por Roman Jakobson (1978, p.127-8): a função poética ou estética da linguagem, explicada como “o pendor (*Einstellung*) para

6 Vejamos as palavras de Octavio Paz (1982, p.129): “há que retomar a linguagem para ver como a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer.

a mensagem como tal, o enfoque da mensagem por ela própria, eis a função poética da linguagem. Essa função não pode ser estudada de maneira proveitosa desvinculada dos problemas gerais da linguagem, e, por outro lado, o escrutínio da linguagem exige consideração minuciosa da sua função poética ... A função poética não é a única função da arte verbal, mas tão somente a função dominante, determinante ... Com promover o caráter palpável dos signos, tal função aprofunda a dicotomia fundamental de signos e objetos”. E sintetiza: “a função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação” (p.130), conferindo consistência final à potencialidade expressiva dessa função, uma vez que abarca todas as possibilidades de ocorrência e respectivas conseqüências, quer orgânicas, quer sensórias. Enfim, a totalidade encerrada na unidade.

A efervescência das imagens criadas e a aparente instabilidade sintagmática do texto produzem um efeito de sentido – resultado semântico praticado por Lispector – que a conduz, de modo instigante, à meta de origem: primeiro, atingir a si própria pelo evento do autoconhecimento e, a partir daí, tender à unidade essencial dos seres e das coisas. Algumas passagens demonstram a preocupação da escritora em não perder de vista esse sentido primordial:

Mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas. (LE, p.95)

Ou ainda:

Ao escrever-te não posso fabricar como na pintura quando fabrico artesanalmente uma cor. Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que finca no ponto tenro e nevralgico da palavra. Meu corpo incógnito te diz: dinossauros, ictiossauros e plessiossauros, com sentido apenas auditivo, sem que por isso se tornem palha seca, e sim úmida. Não pinto idéias, pinto o mais inatingível “para sempre”. Ou “para nunca”, é o mesmo. Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo escritura. Quero como pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto? E aos instantes eu lhes tiro o sumo de fruto. Tenho que me destituir para alcançar cerne e semente de vida. O instante é semente viva. (AV, p.48)

Observe-se como pode ser interessante o artifício de elaboração experimentado por Lispector nos excertos apresentados. No primeiro, nota-se uma declaração aberta à importância que ela devota ao intervalo. No segundo, em relação a certos jogos com índices ponderáveis que conduzem a estados de imponderabilidade, portanto, de maior abrangência. Por exemplo: “seta que finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra”. Ora, a oposição dos adjetivos “tenro” (macio, mole, brando) e “nevrálgico” (tensão, nervos) para o substantivo “palavra” pode conduzir a uma idéia que ultrapassa a própria palavra, uma vez que ela não expressa toda a intensidade que a imagem criada possibilita. E vem reforçada pela intenção pontual de uma seta, ou seja, o que indica, determina, consoma. Ou ainda, nos mesmos termos, oposições entre “seco” (aspereza que determina imobilidade, estaticidade) e “úmido” (volatilidade, fluidez, dinamicidade). Expressões do tipo “para sempre” e “para nunca” sendo conjugadas segundo o princípio de uma terceira: “o mesmo”. E, após todas essas investidas, se direcionar ao “inatingível”, ao “sumo”. É desse modo que Clarice utiliza a “palavra como isca”. Isto é, “o que não é revelando o que é”.

Portanto, a escritora se vale do domínio que mantém sobre a prática da função poética da linguagem compondo registros que se relacionam segundo princípios de oposição para, a partir daí, promover a transformação de um em outro, ou seja, estabelecer a passagem de estados de ponderabilidade a estados de imponderabilidade e, destes, para a consumação superativa final.

No texto de Lispector, o exercício, nesse sentido praticado, possibilita o encontro das coisas com as coisas e de Clarice com ela mesma. E isso ocorre na medida em que, ao promover no texto a superação de contrários, possibilita o afloramento de imagens nos moldes apreçados por Octavio Paz. Assim, pela dança que tal ação implica, elementos ponderáveis e imponderáveis se complementam numa mesma relação e se convertem no inusitado e no “arte-fato” revelador de coisas indizíveis pela palavra.

Suzuki (1969, p.84) ilustra esse estado de encontro registrando que “temos de fazer o possível para conquistar um novo ponto de vista, do qual possamos supervisionar o mundo em sua totalidade e compreender internamente a vida. Essa consideração compele

cada um de nós a mergulhar profundamente no abismo do inominado, tomando posse do espírito enquanto ele está absorto na atividade de criar o mundo. Aqui não há lógica, nem filosofia, nem torção dos fatos para servir as nossas medidas artificiais, nem assassinio da natureza humana, a fim de submetê-la às nossas dissecções intelectuais. O espírito fica face a face com outro espírito, como dois espelhos, um diante do outro, e nada há para intervir entre suas mútuas reflexões”.

Em conseqüência, dada a abstinência de opostos pela fluidez da imagem, atinge-se o eu. Conhece-se interiormente. Desse estágio se lança para tentar atingir a essencialidade dos seres e das coisas, uma vez que a imagem “transmuta o homem e converte-o por sua vez em imagem, isto é, o espaço onde os contrários se fundem. E o próprio homem, desenraizado desde o nascer, reconcilia-se consigo quando se faz imagem, quando *se faz outro*. A poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso confina com a magia, a religião e outras tentativas para transformar o homem e fazer ‘deste’ ou ‘daquele’ esse ‘outro’ que é ele mesmo ... A poesia coloca o homem fora de si⁷ e simultaneamente o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. O homem é sua imagem: ele mesmo e aquele outro” (Paz, 1982, 137-8, grifo meu).

7 Em uma “Paratopia”, conforme Maingueneau (1993).

7 O OVO E A GALINHA: UMA LEITURA INTERVALAR

No texto *A paixão segundo G. H.* Clarice expressa um desejo-advertência a possíveis leitores nos seguintes termos:

Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, o personagem G. H. foi dando aos poucos uma alegria difícil; mas chama-se alegria.

Embora esse desejo-advertência possa soar como um ato de exclusão, quer dizer, “quem-assim-já-não-o-for-que-não-leia-esta-obra”, abre espaço para que, no possível leitor, seja ele quem ou como for, se instaure uma curiosidade incontrolável. Com esse artifício, Lispector sugere conseguir o objetivo primordial: atingir o outro como a si mesma. Entretanto, essas palavras trazem mais do que um jogo de provocações. Elas também descortinam algumas atitudes que norteiam o próprio percurso da autora. Destaca-se o ensejo a uma certa morosidade sadia, porém dificultosa – “aproximação ... gradualmente e penosamente” –, necessária para a pura e verdadeira aquisição das coisas, e uma insinuação-indicação do grau de dificuldade que tal tarefa suscita, uma vez que – para que o sucesso possa ser atingido – algo aparentemente estranho deve ser superado – “atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar”.

Movido por esse desejo e por essas indicações, propomo-nos em tecer alguns comentários sobre outro texto de Clarice em que, no mesmo sentido, caberia advertência semelhante, talvez até com maior propriedade. No dia 26 de agosto de 1976, Lispector participa do Primeiro Congresso Mundial de Bruxaria, realizado em Bogotá, Colômbia. A participação se resumiu à leitura de “uma espécie de conto” – como a autora a ele se refere – intitulado “O ovo e a galinha”, constante de *Legião estrangeira* (1964), que é o “conto mais hermético, mais incompreensível e ao mesmo tempo compreensível e envolvente”. Clarice faz uma exposição introdutória para a leitura desse texto, da qual se destaca: “eu peço a vocês para não ouvirem só com raciocínio porque, se vocês tentarem apenas raciocinar, tudo o que vai ser dito escapará ao entendimento”. No entanto, “a maior parte das pessoas não sabe o que foi dito. Elas não entenderam nada”, menciona Felinto (1992). O teor de complexidade desse texto deixa, no ar, uma indagação: o que ele veicula que o torna quase incompreensível? Retorna-se, então, ao excerto há pouco transcrito e recorda-se a advertência de que as coisas vêm aos poucos e penosamente, condição para uma “alegria difícil; mas ... alegria”.

A partir do título “O ovo e a galinha” – de antemão –, a autora impõe um impasse que, se não for transposto, impedirá a proficiência da leitura. Por isso, seguindo a indicação de Lispector, não se deve somente lê-lo com raciocínio, conduzindo o pensamento de maneira lógica e cartesiana. Em primeiro lugar, parece ser preciso ultrapassar o estado dicotômico que ele encerra. É necessário compreender que a dualidade conflitante entre os termos empregados – ovo e galinha – e toda discussão acerca deles não se resolve na dubiedade dos termos relacionados entre si, e sim na totalidade que encerra a unidade. Desse modo, o ovo é a galinha e esta, por sua vez, é o ovo. Assim sendo, o texto revela-se, a partir do título, no que veicula de objetivo primordial: tender à unidade das coisas iluminadas pelo conhecimento pleno do ser.

Nesse texto, como em outros, Lispector pratica a arte da aproximação. Todos os objetos atingem a ela própria e aos receptores de maneira sugestivamente descomunal, uma vez que o ritmo e as pulsações intrínsecas a eles próprios se tonificam a ponto de torná-

los projeções intensificadas, configurando-se o estado de aproximação desejado. Diz Clarice pela voz de Ângela:

... e vejo tudo com perspectivas novas: a mesa onde escrevo se alonga além do comprimento de uma mesa, minha caneta é enorme de longa e preciso, para escrever, me manter muito longe da mesa para que a ponta da caneta atinja o papel, que é mais branco que o papel. Do abajur jorra um grande triângulo de luz sobre o papel e minha mão e eu faço sombra descomunal na parede. Tudo se alargou. Eu, o papel, a luz e a caneta estão soltos num espaço solto no campo ilimitado onde se alteiam trigais dourados. (SV, p.94)

Em semelhança a determinada tela de René Magritte, o objeto maçã que compõe o título *A maçã no escuro* (1961), em um primeiro momento, não passa de uma maçã [embora tanto quanto ovo se ligue aos primórdios da criação]. Em seguida, ela parece não mais se identificar em proporções com a fruta que conhecemos, uma vez que, agora adquirida e degustada em forma de texto, dado o espanto da desproporcionalidade (aproximação compulsiva que o texto impinge), se agiganta e se transforma de uma maçã para a maçã. Algo que a todos envolve: criador, receptor e personagem. Assim, maçã sugere não mais caber no plano em que foi depositada, destituindo a relação dicotômica de proporcionalidade entre estado de sujeito e estado de objeto. Quer dizer, a maçã supera o próprio estado de sujeito. Vejamos uma passagem dessa obra que espelha o raciocínio “No começo nada viu, como quando se entra numa grota. Mas as vacas habituadas a obscuridade haviam percebido o estranho. E ele sentiu no corpo todo que seu corpo estava sendo experimentado pelas vacas: estas começaram a mugir devagar e moviam as patas sem ao menos olhá-lo com aquela falta de necessidade de ver para saber que os animais têm, como se tivessem atravessado a infinita extensão da própria subjetividade a ponto de alcançarem o outro lado: a perfeita objetividade que não precisa mais ser demonstrada. Enquanto ele, no curral, se reduzia ao fraco homem: essa coisa dúbia que nunca foi de uma margem à outra” (p.123). Então, a maçã no escuro resulta no próprio escuro, que lhe é condição de maçã-ultrajada (não-maçã): a unidade intensificada e descomunal do inesperado “iluminando” – pela superação de si – a procura de Martim (o protagonista) por si mesmo. Entretanto,

após superar esse “susto interior”,¹ em estágio mais avançado, a maçã re-torna a uma maçã, e a naturalidade intensa e plena se volta para o sujeito e sua inquietação. Por mais uma vez, recorda-se passagem Zen transcrita por Suzuki (1969, p.15): “antes que um homem estude o Zen, as montanhas são para eles montanhas e as águas são águas. Mais tarde quando ele alcança o local do Repouso (atinge o satori), as montanhas são novamente montanhas e as águas são águas”. Por isso, Martim se vale do silêncio da linguagem e, a partir daí, envolto por esse “escuro absoluto”, experimenta solitariamente o retorno à ordem do estado natural das coisas (aspirado por Clarice). O narrador, ao conduzir Martim aos quatro homens que vieram prendê-lo, culmina por afirmar:

Porque eu, meu filho, eu só tenho fome. E esse modo instável de pegar no escuro uma maçã – sem que ela caia. (p.442)

Sobre circunstância semelhante, para o Zen, Suzuki (1969, p.95) alerta que “a letra nunca deverá ser seguida. Somente o espírito deve ser capturado. Altas afirmações vivem no espírito e onde está o espírito? Busca-o na tua experiência cotidiana, pois lá encontrarás com abundância tudo o que necessitas”. Também esse mesmo processo – repetidamente – Lispector executa com o ovo de sua espécie de conto. Perde-se toda a noção do ovo dada a projeção dimensional ampliada. Quando olhamos o ovo, não mais conseguimos distingui-lo, embora o saibamos ovo. Uma placa translúcida parece encobrir o campo visual, o que conduz a outra dimensão de ovo. Uma dimensão que foge à capacidade de detectar limites, num tempo/espaco além de qualquer atividade conseqüencial. Um tempo/espaco da imagem e toda potencialidade que essa extra-ordinária situação viabiliza. Por isso, é preciso ultrapassar nova barreira, diferenciando o ovo do ovo. Assim, voltamos à discussão sugerida no capítulo anterior: a relação entre estados ponderáveis e imponderáveis. Agora, munidos de um campo maior para atuação, diferenciamos o ovo-

1 Recordemos da seqüência que se inicia com estado de *susto*, avança para o de *calma* que conduz a uma intensificação apurada da *atenção*, discutida no Capítulo 5.

ponderável (aquele que está sobre o papel, conjuntamente com outros signos arrolados, portanto, sígnico e palpável – representação literária denotativa daquilo que reconhecemos como ovo) do ovo-imponderável, o ovo original (aquele que não se encontra no texto mas que é o próprio texto, em conjunção permanente com sua própria oposição). Aquele que emerge da confluência entre termos ponderáveis e explode pelas fendas intervalares, por intermédio do inusitado; imagem emergente pela própria imposição do texto. Em suma, o ovo que Lispector, obsessivamente, busca. Paralelamente, Suzuki menciona que “o ponto de vista comum é plano e insípido, enquanto o do Zen é sempre original e estimulativo. Cada vez que o Zen se afirma as coisas são vitalizadas, há um ato de criação” (ibidem, p.83). Desse modo, o ovo-imponderável é a própria afirmação da vitalização do ovo em estado de ponderabilidade e isso se aproxima da manifestação de afirmação do Zen. Por isso, sugere-se que a autora passa a conviver na maravilha da criação.

De modo geral, o ovo é considerado como “aquele que contém o germe e a partir do qual se desenvolverá a manifestação” (Chevalier, 1989, p.672). De acordo com Chevalier (1989, p.674): “na estrutura de todas essas cosmogonias o ovo desempenha o papel de uma imagem-clichê da totalidade. Mas ele surge, em geral, depois do caos, como um primeiro princípio de organização. A totalidade das diferenças provém dele, e não o magma indiferenciado das origens. Se o ovo não é nunca o primeiro, simboliza, entretanto, o germe das primeiras diferenciações. O ovo cósmico e primordial é uno mas encerra ao mesmo tempo céu e terra, as águas inferiores e as águas superiores; na sua totalidade única, comporta todas as múltiplas virtualidades”. Também por esse motivo imagina-se o porquê dessa escolha por Clarice. A aquisição total, plena e única dele, conduz ao ponto mais próximo do ato primeiro a que a autora se destina para tender ao vislumbre da origem essencial dos seres e das coisas.

Os elementos ponderáveis vão sendo encadeados de modo a proporcionar acesso a estados mais profundos e inesperados, da alçada da imagem. Adentra-se neles pelo primeiro parágrafo do texto, composto pela laconicidade de uma única frase:

De manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo. (p.55)

Percebe-se que a autora estrutura a frase segundo um padrão que se divide em três partes: sustentação, intermediação e finalidade. Ou seja, em uma época determinada – “De manhã” – em um ambiente reconhecível – “na cozinha” – sobre um objeto utilitário do cotidiano – “a mesa” – [EU] – “vejo” – outro objeto detectável, “o ovo”. Portanto, intermediado pela expressão da protagonista (o sujeito aparentemente oculto EU), a frase se sustenta por uma série de elementos ponderáveis que em somatório – evidência do grau de aproximação imposto ($a + b + c / EU / \rightarrow d$), nos moldes da ação de uma lente teleobjetiva em movimento de *zoom* – nos impele a uma desconfiança sobre a finalidade simples e ponderável que se acerca da [aparente] figura de um ovo. Nesse instante, é necessária a compreensão de que a autora não mais está se dirigindo ao ovo (ponderável), e sim à energia daquilo que esse-algo-ovo representa, a alma/imagem inusitada que se forma dos intervalos entre termos ponderáveis associados. Enfim, o ovo no sentido original. No caso do Zen, esse fato é atribuído como imperativo de criação. Assim se dá a ocorrência decisiva e imperiosa da escritura de Lispector: o ovo, objeto/meta primordial, como a figurativização da coisa antes mesmo da própria coisa. O ponto extremo da gênese que, perdida num outro tempo/espço,² escapa ao entendimento lógico, técnico e racional da palavra em si. Lembremo-nos de Octavio Paz ao mencionar que “só a imagem diz o indizível”. Outra passagem do texto de Clarice agrega-se à questão: “Mas e o ovo? Este é um dos subterfúgios deles: enquanto eu falava sobre o ovo, eu tinha esquecido do ovo. ‘Falai, falai’, instruíram-me eles. E o ovo fica inteiramente protegido por tantas palavras” (p.65-6). Ou ainda:

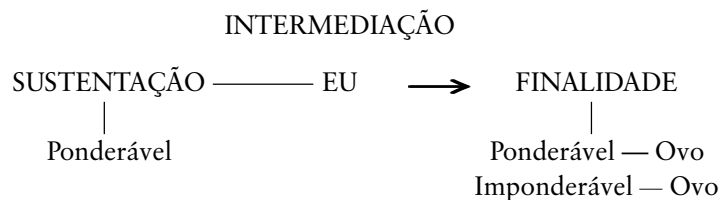
Olho o ovo com um só olhar. Imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo. Ver um ovo nunca se mantém no presente: mal vejo um ovo e já se torna ter visto um ovo há três milênios. – No próprio instante de se ver o ovo ele é a lembrança de um ovo. – Só vê o ovo quem já o tiver visto. – Ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido. – Ver o ovo é a promessa de um dia chegar a ver o ovo. – Olhar curto e indivisível; se é que há pensamento; não há; há o

2 Na tradição chinesa, utiliza-se a expressão “no final de 18 mil anos” como número-símbolo de um período indefinido (Chevalier, 1989, p.673).

ovo. – Olhar é o necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora. Ficarei com o ovo. – O ovo não tem um si-mesmo. Individualmente ele não existe.

Ver o ovo é impossível: o ovo é supervisível como há sons supersônicos. Ninguém é capaz de ver o ovo. O cão vê o ovo? Só as máquinas vêem o ovo. O guindaste vê o ovo. (p.55)

Sinteticamente, essa primeira estrutura frasal pode assim ser esquematizada:



Portanto, a figura ovo assume dupla existência: meio de acesso (ponderável) e objetivo fundamental (imponderável). É esse imperativo que se engrena de maneira adequada ao mecanismo de transcendência dos opostos relativos e interdependentes, mesmo que se esteja discutindo uma relação entre um objeto e ele mesmo.

Na conjuntura do conto em estudo, o mesmo processo pode se instituir entre ovo e galinha; galinha e indivíduo; indivíduo e ovo, eternizando um ciclo fechado e revolvente sobre si mesmo. Na unidade total das coisas, cada um dos elementos em evidência assume, a seu turno, as funções de meio de percurso e finalidade, com preponderância para os aspectos resultantes e finais voltados ao conhecimento interior e essencial. E de todas as possibilidades experimentadas, Lispector vislumbra o ovo revelado como princípio, meio e fim em contínuo movimento. Observemos os excertos que seguem:

1 *Relação ovo/galinha*

Comecei a falar da galinha e há muito já não estou mais falando da galinha. Mas ainda estou falando do ovo. (p.61)

“Etc., etc., etc.” é o que cacareja o dia inteiro a galinha. A galinha tem muita vida interior. Para falar a verdade a galinha só tem mesmo é vida interior. A nossa visão de sua vida interior é o que nós chamamos de “galinha”. A vida interior da galinha consiste em agir

como se entendesse ... Tudo isso para que o ovo não se quebre dentro dela. (p.59)

O ovo é o grande sacrifício da galinha. O ovo é a cruz que a galinha carrega na vida. O ovo é o sonho inatingível da galinha. Se soubesse que tem em si mesma o ovo, perderia o estado de galinha ... É necessário que a galinha não saiba que tem um ovo. (p.58)

O mal desconhecido da galinha é o ovo. – Ela não sabe se explicar. (p.59)

2 Relação galinha/indivíduo

O que permite aproximar esses dois elementos dispostos no texto é a semelhança no modo como a escritora elabora o discurso relativo a eles. Galinha: “A galinha que não queria sacrificar sua vida. A que optou por querer ‘ser feliz’. A que não percebia que, se passasse a vida ... A que não sabia perder a si mesma. A que pensou que tinha penas de galinha para ... A que pensou que o prazer lhe era um dom ... A que não sabia que ‘eu’ é apenas uma ... A que pensou que ‘eu’ significa ter um si-mesmo” (p.60-1). Indivíduo: “Há casos de agentes que se suicidam: acham insuficientes as pouquíssimas instruções recebidas, e se sentem sem apoio. Houve o caso do agente que revelou publicamente ser agente porque ... Houve um outro que nem precisou ser eliminado ... Houve outro, também eliminado, porque achava que ... Esses casos extremos de morte não são por crueldade” (p.62-3).

Em verdade, o ovo perpassa e permanece, pois todos são depositários sem que o saibam.

3 Relação indivíduo/ovo

O falso emprego que me deram para disfarçar a minha verdadeira função, pois aproveito o falso emprego e dele faço o meu verdadeiro; inclusive o dinheiro que me dão como diária para facilitar minha vida de modo a que o ovo se faça ... Ou é isso mesmo que eles querem que me aconteça, exatamente para que o ovo se cumpra? (p.64)

Se o ovo for impossível. Então – livre, delicado, sem mensagem alguma para mim – talvez uma vez ainda ele se locomova do espaço até esta janela que desde sempre deixei aberta. E de madrugada baixe no nosso edifício. Sereno até a cozinha. Iluminando-a de minha palidez. (p.66)

No primeiro excerto há a predominância explícita do elemento ovo. Nos demais, ela ocorre, contudo, de maneira um tanto quanto camuflada. O último merece maior atenção. O período inicia com a partícula condicional “se”, pois aponta um estado de provável não-realização. Entretanto, imediata e opositivamente a esse estado de impossibilidade, ele se afirma como possível, uma vez que a dúvida que a autora ainda mantém na seqüência verbal – “talvez uma vez ainda ele se locomova do espaço até esta janela” (p.66) – se expira no início do texto: “de manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo” (p.55). Assim, a circularidade eternizada, pela intenção de Clarice, se perpetua e se repete, tanto na articulação dos elementos-chaves que o texto apresenta no enunciado – ovo/galinha; galinha/indivíduo; indivíduo/ovo – como na organização diretiva do discurso (nível da enunciação), uma vez que ao fim se atrela, *incontinenti*, o início.³ Desse modo, faz-se do texto, como um todo, meio de percurso e finalidade em si mesmo. Conseqüentemente, transformando o texto em espelho⁴ que possibilita a condução de um possível leitor, seja ele quem ou como for, ao espírito essencial que se forma por meio desse acontecimento intervalar. Essa atitude ainda vem acompanhada de outro fator preponderante: a passagem ampla do âmbito do indivíduo para o âmbito da unidade do ser. Ou seja, ao evidenciar o ovo, a protagonista utiliza o verbo na primeira pessoa: “sem mensagem alguma para mim – talvez ... esta janela que desde sempre deixei aberta”⁵ e, num salto, conjuga com uma locução possessiva de primeira pessoa plural, consagrando na totalidade a unidade que o ovo em estado imponderável congrega: “e de madrugada baixe no nosso edifício”.

No transcorrer do texto, há a ruptura da perspectiva que se estilhaça aos olhos a todo momento, seja pela confluência de identidade entre contrários relativos – que tonificam e evidenciam a for-

3 Recordemos a representação gráfica das forças opositivas e, ao mesmo tempo, complementares yin e yang.

4 A recorrência de utilização desse elemento na obra da autora evidencia e fundamenta a idéia.

5 Clarice sustenta escrever como um arqueiro Zen utiliza o instrumento. Ao disparar, atinge a si mesmo. Ao atingir-se – nesse momento mágico –, ilumina-se e passa a comungar com a unidade total do pleno ser.

ma sintetizada, primordial e extraordinária do ovo –, seja pela relação visual entre protagonista e objeto disposto sobre a mesa: o ovo propriamente dito. Da segunda possibilidade, duas vertentes se abrem, uma vez que o estado de ovo se diversifica em ponderável e imponderável. Em primeira instância, ao ver o ovo sobre uma mesa, o que a protagonista vê é meramente o ovo em estado de ponderabilidade. O ovo lá: frio, estático e só. O olhar lançado se perde naquela forma/casca fechada e curvilínea. A mirada, ao se destinar, não encontra o menor acolhimento e, assim, retorna sobre si mesma, re-projetada em direção à própria protagonista. Entretanto, nada de inesperado e revelador se manifesta, uma vez que essa primeira investida não suscita nada além do próprio reconhecimento verossímil de um ovo, ou seja, o reconhecimento de uma representação possível e provável de um algo (ovo) comestível. Tudo o que ela espera e já sabe de ovo. Desse modo, se ela o quiser, pode alcançá-lo, tocá-lo e recebê-lo, como algo que só possui função orgânica e física. Assim, rompe-se o espaço que intermedeia protagonista e objeto observado sem, no entanto, nada acrescentar ao sujeito emissor da mirada, a não ser o sentido de fortalecimento de sua condição de indivíduo, fisiologicamente, frágil e carente. Vejamos:

Olho o ovo na cozinha com atenção superficial para não quebrá-lo ... O ovo é uma exteriorização. Ter uma casca é dar-se. – O ovo desnuda a cozinha. Faz da mesa um plano inclinado. O ovo expõe. – Quem se aprofunda num ovo, quem vê mais do que a superfície do ovo, está querendo outra coisa: está com fome. (p.56)

De repente olho-o na cozinha e só vejo nele a comida. (p.60)

Entretanto, a partir dessa primeira investida visual sobre um ovo em uma mesa, a protagonista experimenta outra sorte de vivenciamento. O ato de acolher-se em seu próprio olhar reverso, em estágio de transformação, rompe a possibilidade de ver o ovo. Agora, envolta por diverso e inesperado efluxo mental, entrega-se ao ovo que a habita ocultamente: o ovo em estado de imponderabilidade. Não mais o capta, não há mais espaço tátil, passa a vivificar um tempo que é sem horas e, num ato de torpor hipnótico, confirma a si própria: “Olhar certo e indivisível; se é que há pensamento; não há; há o ovo” (p.55).

Desse modo, processa-se a transformação. Primeiro, a protagonista experimenta o susto da ausência do ovo ao ver um ovo e, então, se perde no conflito travado consigo mesma. Aí, intervém o ovo: o alívio de uma calma direcionada, conduzida pelo ovo-latente, capaz de apaziguar as pulsações que, sozinha – por si –, não conseguiria aquietar. Por isso a intervenção do ovo. A protagonista não mais vê o ovo. Ele é quem a vê, imagisticamente, pois está nela, são uma só e única coisa, embora até então somente o ovo o saiba. O mergulhar da protagonista no sentimento reconfortante de uma calma quieta possibilita-lhe libertar-se das amarras de uma consciência forjada pela aparência das coisas e amplia-lhe a atenção – capacidade de apreensão – para o verdadeiro espírito da revelação: a experiência do ovo como ser que a vê. Nesse instantâneo – que é sem tempo – algo ocorre. Quer dizer, ainda que a protagonista não veja o ovo, algo ocorre e ela passa a saber de sua cumplicidade e identidade na unidade da relação: Ovo – ato primeiro, ponto de contato mais próximo com o essencial: Clarice – encontro mais íntimo e ancestral consigo mesma, ponto mais próximo com o ser insubstancial. Esse fato diferencia a segunda mirada do aprimoramento sequencial daquela investida anterior. Observemos no texto como a autora viabiliza o processo de passagem de um estado ao outro:

Não o reconheço, e meu coração bate. A metamorfose está se fazendo em mim: começo a não poder mais enxergar o ovo. Fora de cada ovo particular, fora de cada ovo que se come, o ovo não existe. Já não consigo mais crer num ovo. Estou cada vez mais sem força de acreditar, estou morrendo, adeus, olhei demais um ovo e ele foi me adormecendo. (p.60)

– Ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido. – Ver o ovo é a promessa de um dia chegar a ver o ovo. (p.55)

Pego mais um ovo na cozinha, quebro-lhe casca e forma. E a partir deste instante exato nunca existiu um ovo ...

E eis que não entendo o ovo. Só entendo ovo quebrado: quebro-o na frigideira. É deste modo indireto que me ofereço à existência do ovo: meu sacrifício é reduzir-me à minha vida pessoal. (p.61)

A questão que evidencia o fortalecimento do silêncio – contato mais próximo com o ser em si – vem expresso e reforçado pelo

esvaziamento conteudístico do signo em sua forma ponderável. A autora repete o signo ovo 150 vezes ao longo do texto.⁶ Esse fato também serve de processo para a passagem do estado de ovo-ponderável para o de ovo-imponderável. O processo aponta, de antemão, a negação do objeto em um estado para a afirmação deste em outro. Portanto, da repetição exaustiva da palavra, a autora obtém a “não-palavra”: a passagem do ovo em estado de ponderabilidade para a imagem proveniente de ovo em estado de imponderabilidade. O espírito dessa transformação vem impregnado de um vazio profundo, abismal e misterioso, em que reina o silêncio eterno da não-consciência. Ora, esse fato, visto pelo prisma do pensamento oriental, vem ao encontro da essência da filosofia zen-budista. Utiliza-se a negação como meio prático/metodológico de condução à verdade original – ao “conhecimento claro” – que não está, e muito menos é, na consciência. Renhard Kammer (1995, p.56) registra: “O conhecimento claro, de origem divina, é independente de bons ou maus sentimentos; é puro e espontâneo onde brilha o seu Princípio, não há auto-aprisionamento e, por isso, não é nem bom nem mau; é apenas claro. Se a consciência se guia por esse acontecimento e não mais se entrega a habilidades auto-aprisionantes, então ela dirige com sucesso as rédeas dos sentimentos, não se apegando a elas, e faz que as leis celestiais sigam o coração. E quando o sentimento segue o coração, quando já não mais aderem ao bem e ao mal, livre das emoções do medo, a consciência entra em harmonia com a clareza divina e o saber entra em funcionamento. Ao atingir esse nível, já não encontramos nenhum rastro da consciência. A isto chamamos não-consciência (*mu'i*)”. Além disso, a própria recorrência na elaboração do discurso, o aspecto circular, a repetição das resoluções, o intervalo entre o tempo/espaco da criação e o tempo/espaco da recepção – um grito surdo suspenso no ar, a incompreensão quase generalizada –, o anonimato inominável⁷ que o texto consagra,

6 O termo “galinha” é repetido, ao longo do texto, por 56 vezes.

7 O protagonista de “O ovo e a galinha” diz: “Nem meu espelho reflete mais um rosto que seja meu”. Em passagem de *A paixão segundo G. H.* relata: “Eu também não tenho nome, e este é o meu nome. E porque me despersonalizo a ponto de não ter o meu nome, respondo cada vez que alguém me disser: eu” (p.112).

tudo se dirige para a concretização de que o texto espelha a unidade real, própria e primordial das coisas. Objetivo que Clarice busca no interior de si e do outro, espelhada pelo reflexo/acesso agudo e contundente do próprio texto.

Enfim, pela associação conjunta de todos esses procedimentos, procuramos compreender o estranhamento que a autora provocou, tanto especificamente, naquela “platéia” de 1976, quanto ainda hoje provoca nos leitores em geral.

PARTE II

CLARICEPRÁTICA

Quero apossar-me do é da coisa.
Clarice Lispector

8 AÇÃO: CRIAÇÃO TEXTOMIDA

O ato de criar gera uma necessidade que não finda jamais movimento. De maneira direta ou indireta, nada que o homem crie tem validade senão quando experimentado em benefício próprio. O homem, então, está para criar e se regozijar de seu ato. Assim aprende e se desenvolve com o que cria. Na verdade, não importa muito a natureza do que cria, importa o criar e a consciência do (e a partir do) ato realizado. Nesse sentido, mesmo criar a destruição é um ato válido e, até certo ponto, benevolente, pois escancara – a si mesmo – a estagnação à qual o homem comum está sujeito, quando preso a ideias impermanentes. Nesse caso, pelo intuito de sua criação, lhe são apresentadas as convicções limitantes que o impedem de saltar sobre si mesmo e amoldar-se, em harmonia, consigo e com o mundo que o cerca.

Uma força mais intensa impele o ser humano ao turbilhão constante das ações e dos pensamentos, propiciando-lhe o desejo de, cada vez mais, ter a si e ao mundo. Por conta disso, o homem organiza-se em agrupamentos, relaciona-se em sociedade e experimenta todas as paixões e dicotomias com o intuito primeiro de se resolver. Eis, ao que parece, a grande aventura da vida.¹ Entretanto, também parece que só isso não basta. O homem, envolto nesse

1 “Aventurar-se causa ansiedade, mas deixar de arriscar-se é perder a si mesmo ... E aventurar-se no sentido mais elevado é precisamente tomar consciência de si próprio” (Kierkegaard, na epígrafe de May, 1993).

turbilhão, mesmo agindo ativamente sobre ele, não encontra a paz de que necessita. E mais, dinamizar o pensamento em filosofias e técnicas científicas – através dos tempos – não lhe ofereceu, absolutamente, o ponto de equilíbrio e de chegada a que tanto anseia. O homem moderno continua buscando e, nessa condição, distancia-se mais de si mesmo. Isso ocorre porque uma investida nesse sentido – na máquina, nos elementos cibernéticos, nas conquistas intercósmicas – só cria ilusão de conquista, e o conduz, cada vez mais, para fora de si. A afirmação se justifica, uma vez que o caminho escolhido para se conhecer – atrelado ao do poder – se rege por uma sistemática mecanicista, fria e inócua. Clarice capta esse sentido quando a voz em *Água viva* se manifesta: “sou uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Há muito já não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto. Objeto sujo de sangue. Sou um objeto que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos. Ela exige. O mecanicismo exige e exige a minha vida”. Entretanto, acaba por estilizar esse sistema com a ressalva: “mas eu não obedeco totalmente: se tenho que ser um objeto, que seja um objeto que grita. Há uma coisa dentro de mim que dói” (p.104). Desse modo, recobre sua mais elementar humanidade.

O homem moderno é, então, o que se aprofunda cada vez mais nos domínios do exterior; não mais se reconhece como indivíduo, como ser carente de si mesmo. Gerado pela ilusão de poder e de progresso, este parece ser o grande equívoco da humanidade. O homem envolto pelo próprio equívoco de ser se debate atordoado entre ações e pensamentos. Experimenta, então, dos mitos que o estado de ilusão adquirida lhe consagra: ansiedade, vazio e solidão.

Entende-se por ansiedade a “sensação de estar agarrado, oprimido; e em vez de tornar mais aguda a percepção, em geral torna-a embotada” (May, 1993, p.33-4). Visando ilustrar esse conceito, o psicanalista Rollo May constrói a seguinte figura:

Uma pessoa que atravesse a rua e vendo um carro aproximar-se a toda velocidade sente o coração bater acelerado e apressa o passo, calculando a distância entre o carro e ela própria para saber o quanto ainda falta para se encontrar em segurança. Ela sente medo, que a estimula a correr para local seguro. Mas se, ao atravessar, for surpre-

endida no meio da rua por carros vindos de direções opostas, fica sem saber para onde se voltar. O coração bate ainda mais depressa e, em vez da sensação anterior de medo, entra em pânico, sente a visão nublada e o impulso – que, esperamos, saberá controlar – para correr cegamente em qualquer direção. Depois que os carros tiverem passado, talvez sinta fraqueza e um vazio na boca do estômago. Isto é ansiedade. (1993, p.33)

A experiência de vazio [oposto ao sentido de plenitude] que o homem moderno vivencia pode ser entendida como um sentimento de autodestruição. Pode-se dizer de anulação, em que a crença na própria nulidade faz que não tenha estímulos para promover a derrocada das adversidades que o assolam. Nesse sentido, menciona May: “a sensação de vazio provém, em geral, da idéia de incapacidade para fazer algo de eficaz a respeito da própria vida e do mundo em que se vive. O vácuo interior é o resultado acumulado, a longo prazo, da convicção pessoal de ser incapaz de agir como uma entidade, dirigir a própria vida, modificar a atitude das pessoas em relação a si mesmas, ou exercer influência sobre o mundo que as rodeia. Surge assim a profunda sensação de desespero e futilidade que a tantos aflige hoje em dia. E, uma vez que o que a pessoa sente e deseja não tem verdadeira importância, ela em breve renuncia a sentir e a querer. A apatia e a falta de emoções são defesas contra a ansiedade. Quando alguém continuamente se defronta com um perigo ao qual é incapaz de vencer, sua linha final de defesa é evitar a sensação de perigo” (p.22).

Conseqüentemente, as sensações de vazio e solidão andam juntas. Vale dizer – com May – que são duas fases da mesma experiência básica da ansiedade. Pois bem, nessa toada, o homem não vai promover absolutamente o encontro consigo mesmo.

Desse ponto, retornamos ao Zen. E nos detemos por segundos a digerir os próprios pensamentos. O Zen nada espera; não conduz, não existe fora de si mesmo. E o homem insiste em buscar-se nas coisas exteriores e não em si próprio. A experiência Zen é o viver pleno no “Caminho do Meio”, quer dizer, sintonizar-se em oposição a todas as coisas de natureza impermanente, centrando vigilância no próprio caminhar. Assim, o espírito Zen vem ao encontro do verdadeiro e essencial ato de criação, independente do

que se cria. Ver dentro da própria natureza, como apresentado, é a experiência mais pura e original para a consagração desse modo de se posicionar diante de a si e da vida: libertadora, imponderável e realizada por si só. O estado essencial que gera a busca do homem está dentro dele mesmo, portanto, distantemente alocado dos intentos exteriores. Por isso, de nada lhe valem as conquistas do espaço cibernético, sideral, intra-atômico. Isso só lhe proporciona um “saber para”, fato que o potencializa a implementar cada vez mais a dicotomia entre sujeito e objeto, e não um “saber por”, íntegro e recurvado sobre a própria gênese. O grande conhecimento é o que se adquire pelo encontro absoluto do sujeito no objeto; do sujeito nele mesmo. O sentimento de saber que evolui desse amalgamar-se é a dádiva mais sublime de que o homem pode se valer para se relacionar, perfeitamente, com as coisas do mundo. Um saber sem limites, sem fronteiras, medos ou ressentimentos. Enfim, o homem entregue a si mesmo e às coisas, como as águas entregam-se às águas num movimento cíclico e eterno de renascimentos. Esse encontro, que ao homem faculta vivenciar, espelha o que se pode abstrair de êxtase. Afirma Rollo May (1975, p.93), em *A coragem de criar*, que o termo em sentido histórico e etimológico de ex-stasis – “ficar fora de” – é “a transcendência temporária da dicotomia sujeito-objeto” e que “não pode ser considerado como um mero desligamento báquico; envolve a totalidade do indivíduo, em que o subconsciente e o inconsciente agem em uníssono com o consciente. Não é, portanto, irracional, é supra-razional. Conjuga o desempenho das funções intelectuais, volitivas e emocionais” (ibidem, p.47).

Na prática Zen, esse encontro possibilita um estado de êxtase profundo – experiência do satori – em que o sentimento vivenciado ultrapassa a instância temporal e se fixa como condição perene de fato. Assim, para o Zen, o ser no mundo é o ser simples e indistinto nesse mundo. As coisas são sabidas pelo “sabor” que delas se experimenta. Aí, então, parece residir a validade do modo Zen de objetivar o mundo e de viver afastado dos modismos que a aparência da vida impõe. Por isso, a atitude de participar da dinâmica da vida – por estar em sintonia direta e íntima com ela – é para o Zen um ato genuíno de criação. Nesse caso, o sentimento que experimenta, no exato momento contínuo da vida vivida, é um intenso e

interminável regozijo. Um prazer que não se vincula a gosto nem a não-gosto, e sim à intimidade mais franca do próprio prazer: infinito e insofismável. Assim, o regozijo se revela como o sentimento mais original de que o homem prova ao se dar a conhecer na medida em que vive – vale dizer, em que cria.

Esse ponto nos põe frente a frente com o ato de criação artística. Sendo a arte uma das quatro formas fundamentais de conhecer – juntamente com filosofia, religião e ciência –, sugere-se a que mais intensamente coloca o indivíduo em sintonia consigo mesmo. Isso ocorre, pois, para se manifestarem, as demais se valem de elementos sógnicos de caráter univalente, ao passo que a arte, ao contrário, se vale da polivalência. Esse aspecto de fundamento amplia e potencializa-lhe o campo de abrangência, além de vir ao encontro da necessidade primeira que o homem tem de criar. Então, o homem cria a ciência, a filosofia e a crença religiosa, visando se justificar e compreender. No entanto, a arte – que é criação – cria a si própria no ato de criar do indivíduo e se consoma como o veículo original mais íntimo para a expressão da essência do homem.

Visto que, neste estudo, a razão de interesse recai sobre a literatura e, mais precisamente, a literatura de Clarice Lispector, volta-se a atenção sobre ela. O ato de criar em Lispector é imperioso. Nesse sentido, escrever é, para ela, uma carência a ser suprida a qualquer custo. Como a vida, ser plenamente vivida. Desde o início, partimos da prerrogativa de que, em Clarice, obra e vida se interpermeiam e se amalgamam mutuamente. Ainda pode soar imprópria a adoção de uma posição dessa natureza, no entanto parece ser vital para o entendimento do processo criativo praticado por ela.

O ponto de contato entre as duas instâncias – obra e vida – está, exatamente, no ato de criar, bem como no privilegiar a arte como forma fundamental de conhecimento. Em se tratando de Lispector, a obra lhe é repositório de vida e a experiência da vida, repositório da obra na medida em que tal atividade é a mola propulsora para que instaure o encontro de si em si mesma, pelo encontro vida/texto. A autora busca viver e conhecer a si e ao mundo por intermédio do texto que cria/vive. Por isso, o ato de criar literatura é a possibilidade suprema de obter a “grande resposta” que espera sobre tudo e todos.

Refletindo sobre a atividade do artista, Rollo May (1975, p.51) expressa que “o artista tem o poder de revelar o sentido básico de qualquer época, precisamente porque a essência da arte é o encontro vivo e vigoroso do artista com o seu mundo”. Nesse sentido, o mundo imaginário de Lispector, na verdade, é o mundo real de Lispector. Suas relações, aparentemente distanciadas, convergem para um único e vital ponto de interesse: a arte vivenciada como meio para viver/criar/conhecer a própria vida. Assim, em Clarice, respirar vida é respirar arte.

Não se trata de estabelecer uma relação redutora sobre vida e obra. Ainda mais em se sabendo que a produção literária clariciana jamais espelhou o menor sentido autobiográfico. Lispector não se conta, não se narra. Abre caminho para si e para o receptor, à medida que se busca por intermédio da arte. A essência que visa atingir, então, *lhe* é a meta, e o caminho para o domínio desse conhecimento: a literatura. Portanto, quem se propõe encontrar Clarice nas obras dela pode não estar no caminho correto. Ela parece não estar lá, e este é o grande problema que instiga movimentação nesse sentido. Se ela realmente não está lá, o que lá estaria é sua busca, que também pode ser a nossa busca – de nós mesmos –, como receptores do grande e único texto de Clarice: sua obra. Então, quem se propõe encontrar a si mesmo, por intermédio do texto de Clarice, entra no caminho por ela rastreado e, assim, estará cada vez mais próximo dela e de si mesmo.

Deve-se entender que esse instinto de caça, ao criar o texto, propicia à autora voltar para dentro de si própria e, cada vez mais, menos dizer. Contrastando com o aparato complexo que *lhe* reveste o tecido lingüístico – motivo que muitas vezes afasta o receptor –, o percurso que escolhe para atingir a meta é simples e original. O voltar para dentro de si se rege por uma investida no sentido de se acercar, o tanto quanto possível, da experimentação com seres primeiros, mais próximos da origem das coisas: os minerais, vegetais e, principalmente, animais, pois pulsam, respiram, copulam. Observe-se excerto de *Um sopro de vida*:

Ter contato com a vida animal é indispensável à minha saúde psíquica. Meu cão me revigora toda. Sem falar que dorme às vezes

aos meus pés enchendo o quarto de cálida vida úmida. O meu cão me ensina a viver. Ele só fica “sendo”. “Ser” é a sua atividade. E ser é minha mais profunda intimidade. Quando ele adormece no meu colo eu o velo e à sua bem ritmada respiração. E – ele imóvel ao meu colo – formamos um só todo orgânico, viva estátua muda. É quando sou lua e sou os ventos da noite. Às vezes, de tanta vida mútua, nós nos incomodamos. Meu cachorro é tão cachorro como um homem é tão homem. Amo a cachorrice e a humanidade cálida dos dois. O cão é um bicho misterioso porque ele quase não pensa, sem falar que sente tudo menos a noção do futuro. O cavalo, a menos que seja alado, tem seu mistério resolvido em nobreza e o tigre é um grau mais misterioso do que o cão porque seu jeito é mais primitivo ainda. O cão – este ser incompreendido que faz o possível para participar aos homens o que ele é. (p.63-4)

A figura do animal assim se posta – ante o indivíduo. Nos instantes de maior tensão, nas investidas mais contundentes, é dele que a autora se vale para contraponter com o *status* do humano, estabelecendo um contato vivo e percursor entre os estágios da aparência e da essência, além de representar uma modulação do que se encontra antes, em estado mais próximo da ancestralidade. Sobre essa preferência tematizada, menciona Lispector: “Os bichos me fantasmizam. Eles são o tempo que não se conta. Pareço ter certo horror daquela criatura viva que não é humana e que tem meus próprios instintos embora livres e indomáveis. Às vezes eletrizo-me ao ver bicho. Estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim: parece que não sei quem é mais a criatura, se eu ou o bicho”.

Por exemplo, a relação entre Clarice/G. H. e uma barata é uma relação de instância primeira e arquetípica – a barata está na sondagem pré-histórica da humanidade e de lá se mantém até os dias atuais:

E eu dera o primeiro passo: pois pelo menos eu já sabia que ser um humano é uma sensibilização, um orgasmo da natureza. E que, só por uma anomalia da natureza, é que, em vez de sermos o Deus, assim como os outros seres O são, em vez de O sermos, nós queríamos vê-Lo. Não faria mal vê-Lo, se fôssemos tão grandes quanto Ele. Uma barata é maior que eu porque sua vida se entrega tanto a Ele que ela vem do infinito e passa para o infinito sem perceber, ela nunca se descontinua. (PSGH, p.95)

Então, há o encontro com o mais insosso primeiro da barata e uma atração irresistível em sorver-lhe – pelo sabor – para se saber primeira e ancestral: a coisa mesma da barata/a coisa mesma dela própria:

E o leite materno, que é humano, o leite materno é muito antes do humano, e não tem gosto, não é nada, eu já experimentei – é como olho esculpido de estátua que é vazio e não tem expressão, pois quando a arte é boa é porque tocou no inexpressivo, a pior arte é a expressiva, aquela que transgride o pedaço de ferro e o pedaço de vidro, e o sorriso, e o grito. (ibidem, p.92)

Assim, a atuação recorrente sobre a figura do animal não tem outro sentido senão o de aproximá-la da forma primeira e mais ancestral do homem, como a experimentar uma categorização de “primeiridade”.² Em excerto de *A hora da estrela*, encontra-se: “Deitada, morta, era tão grande como um cavalo morto” (p.97). Cavalo³ nada mais representa que um cavalo com sua força indomável, primitiva e originária: a respiração ofegante, o suor a pratear os pêlos em conjunção com os movimentos musculares, rítmicos, esbeltos e sexualmente geradores. A experiência, nesse momento, propicia o suor de Clarice se amalgamar ao suor do animal em estado de comunhão e de gênese:

Quando vejo o meu cavalo livre e solto no prado tenho vontade de encostar meu rosto no seu vigoroso e aveludado pescoço e contar-lhe a minha vida. (p.39)

A morte, então, reconduz o cavalo a estado ainda mais remoto e interior. Assim, da ancestralidade “cavalo” retorna à ancestralidade mais original, “cavalo morto”: retorno para a matriz; seio de si mesmo. Juntamente com ele, Lispector percorre esse túnel de revelações primordiais visando encontrar-se consigo mesma no pri-

2 Conceito desenvolvido por Charles Peirce que retrata o nível do sensível e do qualitativo e abrange a seguinte divisão dos signos: o “qualissigno” (signo em relação a si mesmo); o “ícone” (o signo em relação ao objeto); e o “rema” (o signo em relação ao interpretante). (Netto, 1980, p.57-62).

3 É pertinente ressaltar o fato de que “cavalo” – amplamente recorrente em seu discurso – está inculido no próprio signo de Clarice: Sagitário [centauro].

meio estágio de partida da humanidade. Atestando esse raciocínio, encontramos em *Água viva*:

Sei que meu olhar deve ser o de uma pessoa primitiva que se entrega toda ao mundo. (p.13)

Ou ainda em *A hora da estrela*:

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o que, mas sei que o universo jamais começou. (p.17)

De modo geral, ao inserir a figura do animal – em que um cavalo é um cavalo, uma galinha é uma galinha, uma barata nada mais é que uma barata – Lispector se projeta para a vida que pulsa sensivelmente pré-humana. Enclausurada em si, nela reside latente a liberdade originária ou a força de liberdade inerente ao espírito que adere à matéria e a impulsiona para frente, para o estado límpido do ser, sem vida aparente. Sentir a potencialidade dessa vida que clama é vivenciá-la em plenitude. O animal, com sua fúria indomável, representa – em estado puro – essa vontade anterior: a ansiedade incompleta do homem. O animal, assim, participa da realidade de forma singular, uma vez que congrega a própria vida total. Dizendo com Benedito Nunes (1988, p.126), “são os fios inseparáveis da trama que o absoluto tece”. Além de gozar a virtude da liberdade primordial, incondicionada e neutra, “animal” se encontra no centro mesmo da íntima natureza, atrelado ao universo. Guarda a essência primitiva, ancestral e inumana (Nunes, 1989, p.132), vivenciando a própria manifestação possível da existência e do ser. Portanto, a figura do animal, sendo possuidora da manifestação da existência e do ser sem descontinuidade, culmina por se revestir da noção do real, defendida por Lispector, distinta da realidade aparente vivenciada pelo homem em atividade unicamente exterior.

A confluência dessas atitudes assumidas condiciona a escolha da criação artística como meio de busca ao próprio conhecimento. Novamente – e sempre – a ação salta do aparato ficcional e resplandece na vida, pois o modo de atuar/olhar para a obra é o mesmo que para a vida; interpermeada à obra e vice-versa.

Esse “olhar” já foi discutido. No entanto, Rollo May (1975, p.79) descreve uma imagem interessante sobre fato similar que merece ser destacado:

Cézane vê uma árvore. Vê de modo como ninguém a viu antes. Experimenta o que sem dúvida chamaria de “ser absorvido pela árvore”.⁴ A abóbada grandiosa, o abraço maternal, o equilíbrio delicado com que se prende à terra, essas e muitas outras características são absorvidas pela sua percepção e pelos seus sentidos, através da estrutura nervosa. É uma parte da visão do artista. Implica a omissão de alguns aspectos do cenário e a ênfase de outros, com a conseqüente reformulação do todo. Entretanto, é mais do que a soma dos elementos. Em primeiro lugar, a visão já não é uma árvore, mas uma Árvore; a árvore concreta vista por Cézane é agora a essência da árvore. Por mais original e inatingível que seja, a sua visão, ainda é a de todas as árvores, provocada por seu encontro com uma determinada árvore.

É assim que se encontram o olhar para a obra – as coisas ficcionais – e o olhar para a própria vida: um só e único olhar. Aos moldes do olhar Zen trata-se, então, de uma caracterização de um “olhar por”, completamente revestido de si.

À consciência do olhar que inebria o texto tanto quanto a vida, no caso de Clarice – por a construção textual se mesclar à concepção extratextual –, podem-se identificar três planos de atuação. O primeiro plano, de natureza unissignificativa, ocorre num nível elementar e superficial. A mensagem nele contida atua como uma espécie de registro de sensações dirigidas e invariáveis, e apresenta-se aparente e de fácil entendimento. Por isso, nada além de um pequeno esforço se faz necessário para captar-lhe o único conteúdo aparente. Observemos a seguinte passagem de *A hora da estrela*:

Diante da súbita ajuda, Macabéa, que nunca se lembrava de pedir, pediu licença ao chefe inventando dor de dente e aceitou o dinheiro emprestado que nem sabia quando ia devolver. Essa audácia lhe deu um inesperado ânimo para audácia maior (explosão): como o dinheiro era emprestado, ela raciocinou tortamente que não era dela e então podia gastá-lo. Assim pela primeira vez na vida tomou um táxi e foi para Olaria. (p.81)

4 A isso denominamos “morte da perspectiva”. O pensamento oriental Zen nos brinda com a síntese “isto é aquilo”.

Está explícita a referencialidade dessa passagem. De maneira direta, detecta-se a cena apresentada, bem como o clima em que ela é construída. Em outros momentos, essa referencialidade se dilui de maneira expressiva. Nesse caso, adentra-se ao segundo plano – de caráter plurissignificativo. Este remete a um certo aprofundamento do anterior, ou seja, do significado diretamente detectado se abre um leque de estrutura complexa que manifesta uma gama de possibilidades relacionais que culminam por sugerir um desentroncamento labiríntico capaz de proporcionar uma viagem sem destino definido. Nessa instância é que se encontram os mistérios, os desvios, os artifícios composicionais que tornam o texto recurvado sobre si mesmo. Recuperemos, ainda de *A hora da estrela*, passagem que potencializa esse nível de estruturação:

Silêncio.

Se um dia Deus vier à terra haverá silêncio grande. O silêncio é tal que nem o pensamento pensa. O final foi bastante grandiloquente para a vossa necessidade? morrendo ela virou ar. Ar energético? Não sei. Morreu em um instante. O instante é aquele átimo de tempo em que o pneu do carro correndo em alta velocidade toca no chão e depois não toca mais e depois toca de novo. Etc., etc., etc. No fundo ela não passara de uma caixinha de música meio desafinada.

Eu vos pergunto,

– Qual é o peso da luz?

E agora – agora só me resta acender um cigarro e ir para casa. Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas – mas eu também?! Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos.

Sim. (p.97-8)

No entanto, retornando a leitura à primeira página da obra, encontramos:

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o que, mas sei que o universo jamais começou. Que ninguém se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho. Enquanto eu tiver perguntas se não houver respostas continuarei a escrever. Como começar pelo início se as coisas acontecem antes de acontecer? (p.17)

Notam-se o grau de abstração e a variedade de possibilidades de leituras que os trechos selecionados sugerem. Percebe-se que o narrador, explicitamente, se dirige a um elemento interno ao processo textual, ou seja, ele dialoga primeiro com um narratário suposto – “O final foi bastante grandiloqüente para a vossa necessidade?” – para somente depois ser identificado pelo receptor real. Destacam-se, também, a fluidez e a volatilidade das imagens apresentadas, uma vez que passam a determinar elementos próprios de um estado de vacuidade e de assombro em relação às coisas originárias que marcam o espírito do homem. Estabelece, ainda, um engate cíclico⁵ na organização do discurso, atando o que aparentemente seria o fim, com o início da obra, além de buscar empreender a eternidade, ou seja, não estabelecer distância alguma entre vida e morte, nem mesmo valoração sobre elas. Observemos as “últimas” palavras da obra: “Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas – mas eu também?! ... Sim”. E as “primeiras”: “Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida”.

Como se pode averiguar, por enquanto, nada de extraordinariedade no trato com o signo verbal. Entretanto, o ensejo contínuo à busca de princípio conduz Clarice a processar o salto para que, da estrutura ficcional, se acerque da tonificação da própria vida, no âmbito da extratextualidade. Instaure-se, então, o terceiro plano de atuação. A ele confere toda a carga de intenção vital e orgânica que lhe movimenta o ímpeto da escritura. É, portanto, uma atividade de corpo (em várias oportunidades Clarice deixa clara e explícita essa vocação) que não se liga, obrigatoriamente, ao aparato lingüístico. Denominamos isso implemento primordial que se associa ao signo plurissignificativo conferindo-lhe condição para atender às exigências vitais de Lispector: ir a si mesma pelo advento do incremento artístico da palavra, por intermédio de entregar-se a regiões e instâncias da mais remota anterioridade, onde assiste o Absoluto, a Essência, o conhecimento pleno e original.

⁵ Em *Água Viva*, encontramos: “Não sei, meu amor, mas sei que meu caminho chegou ao fim: quer dizer que cheguei à porta de um começo” (p.173).

9 AÇÃO NA LEITURA: CRIAÇÃO NA RECEPÇÃO

Acreditamos que a recepção da obra de Clarice Lispector merece estudo à parte, uma vez que, como a autora afirma, não escreve para agradar ninguém. Este parece ser um fato determinante no processo de acolhimento do trabalho artístico, pois – de antemão – a afirmativa implica, por parte do leitor, assumir uma postura diferenciada diante da obra. Descarta-se, assim de imediato, uma leitura com intenção de entretenimento. Observe-se o excerto recolhido de *Um sopro de vida*:

Não ler o que escrevo como se fosse um leitor. A menos que esse leitor trabalhasse, ele também, nos solilóquios do escuro irracional. Se este livro vier jamais a sair, que dele se afastem os profanos. Pois escrever é coisa sagrada onde os infiéis não têm entrada. Estar fazendo de propósito um livro bem ruim para afastar os profanos que querem “gostar”. Mas um pequeno grupo verá que esse “gostar” é superficial e entrarão adentro do que verdadeiramente escrevo, e que não é “ruim” nem é “bom”. (p.20)

Nesse sentido, o discurso de Lispector sugere atenção mais apurada – movida por uma vigilância contínua – que exige do receptor seriedade e até severidade no trato com o produto recebido.

Em *A paixão segundo G. H.* Clarice se dirige – explicitamente – a possíveis leitores nos seguintes termos:

Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada ... Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém.

Ou então em *Um sopro de vida*:

Eu sei que este livro não é fácil, mas é fácil apenas para aqueles que acreditam no mistério. (p.19-20)

Aliado a isso, acrescenta-se ainda um certo desnorteamento evidenciado pela crítica ao analisar a obra da escritora.¹ Não é o caso de explicitar por intermédio de rastreamento constataativo; escritos nesse sentido já foram realizados.² O que importa é que mesmo a crítica, composta por leitores qualificados, sugere não ter contribuído, satisfatoriamente, para aclarar a recepção dos títulos dessa autora. O que parece é que, desde então, a crítica experimentou um misto de contentamento e constrangimento diante de uma “obra gritantemente importante e carente de análise. É que os conceitos portáteis são inoperantes nessa terra movediça de intuição” (Reis, 1968). No mesmo artigo, talvez amenizando a ferocidade das próprias palavras, Fernando Reis complementa: “mesmo para os que não se assustam em caminhar no escuro, Clarice Lispector é uma promessa de intranquilidade”. Mesmo assim, há que considerar o papel da crítica, uma vez que – entre equívocos e acertos – estabelece um diálogo de interesse sobre as obras. Em virtude desse quadro, instaura-se em torno do nome – Clarice Lispector – uma aura de mistério, estigmatizado por uma qualidade filosofante e oculta.

Os críticos apontaram influências que vão desde filósofos, como Kierkegaard, Heidegger, Sartre, até os místicos e religiosos San Juan de la Cruz, mestre Eckardt, passando por autores modernos da desenvoltura de Joyce, Kafka e Virginia Woolf, entre outros. Entretanto, mais do que Lispector leu, parece-nos que a crítica se preocupou em menos ajuizar sobre o que Clarice viveu e o que buscou. É óbvio que o poder de influência – em termos intertextuais – contribui com uma parcela informativa para a constituição do exercício literário, mas esse valor minimiza-se ao ser contraposto

1 Os textos de Clarice parecem ter provocado, em cada analista, um grau diferenciado de desconforto, uma vez que os obrigam a tocar em terreno pouco ou nada estável.

2 Sá, 1978, p.23-72.

ao que, veementemente, Clarice buscou. Assim, a vida da escritora parece ser a busca de Clarice e o ponto norteador e fundamental pelo qual se baliza e se lança à aventura da escrituração. Olga Borelli, em “A difícil definição” (1988), menciona que “Ela vivia num atualismo místico. Deus era a sua mais íntima possibilidade. Pelo conhecimento que dela tive notei que sua ação na vida sempre correspondia a uma busca. Em suas conversas sempre surgia o questionamento do sentido da vida, Deus, morte, matéria, espírito” (p.XXIII). Isso sugere aclarar-se, à medida que a autora não devota importância maior à palavra. Nesse sentido, enquanto para qualquer autor a palavra é um meio de expressão, para Lispector é meio de imersão. E há um abismo entre o sentido dessas duas instâncias.

Este é o ponto em que a crítica, de certa forma, parece ter falhado no receber daquelas obras. Em verdade, não se trata propriamente de falha, e sim – como referido – de desnortamento. Desde a primeira aparição, um novo tratamento literário escamoteou os cuidados mais acurados e, de certo modo, perverteu o processo crítico. Em vez de a obra permanecer na mira das opiniões, o desencontro de posicionamentos provocado pela escritura trouxe à tona a surpresa e um certo não-dar-conta do objeto analisado. Ampliou-se, então, ainda mais, o mistério em torno daquele tipo de letra complexa e irreparável, expandindo para a própria figura de Clarice Lispector, circumspecta, compenetrada em si mesma, com os olhos voltados para o próprio olhar, deixando-se ao sabor das próprias coisas. Olga Borelli (1988, p.XX) ainda menciona: “E ali estava ela, sorrindo com ar levemente cansado, talvez um pouco triste. Seu porte tinha algo da humanidade de uma camponesa mesclada à altivez de uma rainha”. Um pouco mais adiante, obtempera: “Profundamente feminina. Bem cuidada no vestir, vaidosa, porém sem sofisticação. Indiscutivelmente era uma mulher interessante, de traços nobres, belíssima e inatingível” (ibidem, p.XXI-XXII).

A personalidade e o comprometimento de Lispector com a obra a obriga, ainda, a uma preocupação maior, mais funda; daquelas que exercem um fascínio incontrolável sobre o indivíduo. Lispector quer saber de vida, por ela mesma. A vida que gera e se cria dentro e fora das coisas. Quer viver e conhecer sobre as coisas

mais íntimas da vida pulsante, inclusive a vida que há na morte. Assim, o que se mantém da escritora é o jeito severo e frágil de se abster dessas mesmas coisas para, nelas, viver profundamente, envolta por um apurado senso de compenetramento e introspecção. Nesse sentido, João Cabral de Melo Neto (1985) lhe traça um perfil apropriado:

Um dia, Clarice Lispector
intercambiava com amigos
dez mil anedotas de morte,
e do que tem de sério e circo.

Nisso, chegam outros amigos
vindos do último futebol,
comentando o jogo, recontando-o
refazendo-o, de gol a gol.

Quando o futebol esmorece,
abre a boca um silêncio enorme
e ouve-se a voz de Clarice:
Vamos voltar a falar na morte?

Essa passagem evidencia a tônica da personalidade que envolve Clarice Lispector. Esse grito mudo – esse olhar para o nada, talvez para o tudo das coisas – que se fixa em nosso entendimento se transporta para o texto da autora e possibilita o encontro e a comunhão, no tecido textual, do sentido de suspensão do tempo na criação com o sentido de suspensão do tempo na recepção. Nesse momento, o percurso aventureiro do receptor pode se igualar ao percurso de Clarice e ambos, então, se permitirem entrar em contato com suas matrizes mais originais. A suspensão do tempo gera um intervalo entre o dito e o não-expresso, que se fixa e abre um vazio profundo entre as coisas. Um vácuo que, longe de não ser produtivo, pulsa energia pura em forma de silêncio. Não há respiração nesse instantâneo que se eterniza. Não há nada que possa interferir na comunhão consigo mesma. Clarice não está só, está no mais surpreendente vislumbre de si mesma: o tempo parado. O olhar, retido, volta para dentro de si. A palavra parece se perder na

conjuntura do instante atemporal: é Clarice recebendo a si mesma. Então, em termos práticos, para entender Clarice Lispector é necessário captar o que há por trás daquele instante registrado em texto. Isso não é tarefa fácil, pois ultrapassa o conhecimento técnico-literário. Vejamos uma aplicação, exemplificativa, desse entendimento:

Verão na sala

Com o leque ela pensa alguma coisa. Ela pensa o leque e com o leque se abana. E com o leque fecha de súbito o pensamento num estalido, vazia, sorridente, rígida, ausente. O leque distraído e aberto no peito. “A vida é mesmo engraçada”, concorda ela como visita que é recebida na sala de visitas. Mas num alvoroço controlado, eis que se abana de súbito com mil asas de pardal. (LE, p.61)

O jogo de contenção/in-tenção é tal que não permite ao leitor se fixar, exclusivamente, nas relações da *práxis* textual. Há algo mais imperioso a banhar o entendimento. Um algo envolvente que parece suplicar o concurso do outro: o que vivencio, como leitor, quando percorro meus olhos por aquelas linhas? Nossa relação com o texto, assim, ultrapassa o próprio texto e, pelo encontro, nos põe em contato com o suspenso de nós mesmos diante da suspensão temporal imprimida pelo texto de Clarice.

O que se percebe é que a importância não recai sobre a figura descrita em texto por Lispector – uma pessoa com um leque nas mãos –, mas o que não diz sobre essa situação. Nela, os movimentos revelam mais do que os registros lingüísticos. Apenas, talvez por mero descuido, deixa escapar: “A vida é mesmo engraçada”. No entanto, onde está a vida? Que vida? É ser uma visita numa sala de visitas, a vida? O que parece é que a voz internalizada ao texto é menor do que a rapidez do pensamento de quem segura o leque. Aquele escapa-lhe entre os dentes. O que, então, permanece é o sentimento de entrar em franca sintonia com o texto não-escrito – no escrito – como o *status* de um leque “distraído e aberto no peito”: o senso de vazio e ausência no peito nosso, sem leque e sem nada. Congelado o instante, ficamos somente com a vocação dele. O instante se foi e o texto não-escrito permanece. Da procura, pela qual nos atrelamos a Clarice, voltamos a nós mesmos e como “mil

asas de pardal” promovemos o “alvorogo” interior que nos põe a caminho de – ao experimentarmos a insustentável sutileza da auto-suspensão – nos harmonizarmos ao próprio ato do abanar: regozijar-nos da experiência vivenciada.

Nesse sentido, a palavra em Lispector está para revelar, como ela mesma diz, o que não é, o que não está, o que não se diz. A palavra em Clarice vale para tocar na própria ferida, na dela e na do receptor.³ E basta.

Portanto, ler Clarice é preparar-se para ler Clarice e esse ato nada mais representa que realizar um ritual de revisitação original a si mesmo, encontrando no germe da leitura o germe original da própria vida.

Às vezes, o texto clariciano chama à observância desse voltar a si. É o caso, por exemplo, do seguinte excerto de *Água viva*:

O que me salva é grito. Eu protesto em nome do que está dentro do objeto atrás do atrás do pensamento-sentimento. Sou um objeto urgente.

Agora – silêncio e leve espanto.

Porque às cinco da madrugada de hoje, 25 de julho, caí em estado de graça.

Foi uma sensação súbita, mas suavíssima. A luminosidade sorria no ar: exatamente isso. Era um suspiro do mundo. Não sei explicar assim como não se sabe contar sobre a aurora a um cego. É indizível o que me aconteceu em forma de sentir: preciso depressa de tua empatia. Sinta comigo. Era uma felicidade suprema.

Mas se você já conheceu o estado de graça reconhecerá o que vou dizer. Não me refiro à inspiração, que é uma graça especial que tantas vezes acontece aos que lidam com arte.

O estado de graça de que falo não é usado para nada. É como se viesse apenas para que se soubesse que realmente se existe e existe o mundo. Nesse estado, além da tranqüila felicidade que se irradia de pessoas e coisas, há uma lucidez que só chamo de leve porque na graça tudo é tão leve. É uma lucidez de quem não precisa mais adivinhar: sem esforço, sabe. Apenas isto: sabe. Não me pergunte o quê, porque só posso responder do mesmo modo: sabe-se. (p.104-5)

3 “Eu tive um sonho nítido inexplicável: sonhei que brincava com o meu reflexo. Mas meu reflexo não estava num espelho, mas refletia uma outra pessoa que não eu” (SV, p.27).

Há pouco mencionamos que se ater à poética de Clarice é realizar uma sondagem, um ritual de encontro consigo mesmo pelo discurso de Clarice. No entanto, essa circunstância requer do receptor um ajuste no seu mecanismo físico-mental que o qualifique para se colocar a caminho. Trata-se, portanto, de uma questão de método. Mesmo o Zen, apesar de todo despojamento material, se vale de um método de descondicionamento para vencer a inércia, e o faz adotando o seguinte recurso: 1. Paradoxo; 2. Ultrapassagem de opostos; 3. Contradição; 4. Afirmação; 5. Repetição.⁴

O que procuramos destacar é o fato de que o receptor deve promover uma ação que o coloque frente a frente (o mais próximo possível) com a tipologia impressa pela escritora ao construir o próprio percurso, por intermédio da organização literária. Nesse sentido, observa-se que, basicamente, a intenção-texto de Clarice se movimenta segundo uma seqüencialidade composta por quatro instâncias:

1 *Busca a si própria*: todo o enunciado e a organização deste se voltam para atender a esse propósito de origem – autoconhecer-se: “Dá-me a tua mão: Vou agora te contar como entrei no inexpressivo que sempre foi a minha busca cega e secreta” (PSGH, p.64).

2 *Fracasso da linguagem*: como o que Clarice busca escapa do domínio ou do poder da palavra, é necessário que esta fracasse, para que, em outra instância paralingüística, possibilite o sucesso que almeja: “Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem” (ibidem, p.85).

3 *Descondicionamento instintivo-intuitivo*: a prática literária em Clarice Lispector se reveste de um não-policiamento libertador, por mover-se isolada de qualquer intervenção de caráter construtivo racional. O texto de Clarice sugere carecer de denominação de autoria. Faz-se por si, segundo necessidades originais. Esse fato reflete uma postura criativa que a afasta do programar-se para exercer a atividade artística. Na verdade, como ela mesma diz, escreve por necessidade.

4 *Aproximação do primordial*: a criação artística é vista pela escritora como a criação da vida mais emergente, primeira e ances-

4 Para informações mais precisas, sugerimos a leitura de Suzuki, p.292-343.

tral. Por isso, vale-se tanto da figura de animais. Assim, criar é vivenciar a ordem primeira dos seres e das coisas, num tempo atemporal, perdido no mais remoto iniciar dos movimentos. É lá que Lispector se projeta e se busca, fechando o ciclo sobre si e sobre a obra: “Eu chegara ao nada, e o nada era vivo e úmido. Foi então – foi então que lentamente como de uma bisnaga foi saindo lenta a matéria da barata que fora esmagada” (p.41).

A mesma tarefa recai, pois, ao receptor. O pouco que se altera desse quadro circular é o fato de que, para ele, a ação impressa deve prepará-lo para adentrar o complexo literário, condicionando-o à própria vida. E, gradualmente, seguir os passos em similaridade com as instâncias observadas na produção poética da artista.

Vinculado a esse intuito, propomos uma seqüência composta, também, por quatro fases:

- 1 primeira fase: *transferência*;
- 2 segunda fase: *fracasso*;
- 3 terceira fase: *liberdade*;
- 4 quarta fase: *criação*.

O receptor, ao se posicionar ante o texto, deve afastar toda expectativa com relação ao que o espera. Rompe daí com a ansiedade de encontrar uma organização de linguagem convencional. Deixa, então, de lado aspectos de entreter-se para se revestir de um espírito voltado para a autodescoberta. O receptor também não deve se dirigir ao texto com esperança de complementaridade. Quer dizer, de se complementar com as possíveis informações emergentes do texto narrado, não fazendo dele uma extensão de seu referencial de domínio, convencional e aparente, mas sim com um ensejo renovador que o conduza à compreensão mais profunda e absoluta dele próprio. O texto, nesse âmbito, é-lhe o veículo para a própria vida pulsando à frente. Isso ocorre, pois, em assim agindo, não vê o texto, mas vê-se no texto, como a ver-se num espelho. Desse modo, o problema diminui de intensidade, pois evidencia uma transferência que possibilita maior grau de penetração. O receptor deixa de enfrentar um problema apartado de seu interesse – exterior à própria individualidade – para encará-lo como um pro-

blema diretamente ligado a si, como indivíduo que pensa e se busca. É assim que o receptor passa a descobrir-se no texto e, somente em um segundo momento, descobrir o texto. O discurso textual se transforma no veículo – meio reflexivo particular – pelo qual ele se vai modular para ter-se como objeto de análise, ampliado pela possibilidade de ter-se como texto. Por isso, a designação transferência como a primeira fase a ser implementada para facilitar o acesso ao universo original que o percurso literário de Lispector possibilita. Além disso, há um diálogo íntimo entre as atitudes: “Busca de si própria” (produção)/ “transferência” (recepção). O ponto de aproximação e de contato entre as duas atitudes centraliza-se no fato de ambos se revelarem como indivíduos que buscam a própria essencialidade, percurso inerente a todo indivíduo.

O passo seguinte consiste em o receptor iniciar uma atividade mental que o estruture ante o trabalho em andamento. Trata-se, portanto, de um preparo do corpo e do espírito. Como vimos, a ansiedade é um dos estigmas que minam o homem moderno. De modo que a aniquilação completa desse sentimento é o único caminho para a completude do processo. Nesse sentido, romper a ansiedade é preparar o espírito para o fracasso total. Não se trata de atitude de fácil aceitação. O homem é por demais egocêntrico e qualquer promessa de negá-lo como homem capaz não recebe dele maior aprovação. Entretanto, quando ele se permite atingir esse nível de resignação sobre todas as coisas, nada mais tem a perder, nada mais a defender ou mesmo a buscar. Despojado de si, o homem entra em sintonia com a realidade do fracasso, mas o despojamento é tamanho que nem o fracasso o perturba. Ele está pronto para nada ter, para aceitar a derrota. O fato de ele atingir tal desprendimento faz que supere a própria instância do fracasso e elimine a mais ínfima propensão à ansiedade. Isso o levaria a não perder o receio de recomeçar, fortalecer o ensejo de se abrir e se dar a si mesmo. Finalmente, acercar-se do sucesso ante o trabalho e a meta pretendida. Por isso, preparar-se para o fracasso é superar esse próprio sentimento e conceder abertura para a concretização do ato oposto: o sucesso. Assim, o corpo se deixa levar pela mente que, ao mesmo tempo, o conduz numa harmonia vital, pois nada mais há a perder. Somente nesse estágio de corpo e alma, em que o

receptor se encontra desvinculado das ansiedades pelo sucesso, é que se confere oportunidade para outras investidas perceptivas e, conseqüentemente, predisposição para novas descobertas. Com o espírito preparado para o fracasso, o receptor se desvencilha de todo tipo de voracidade limitante e se mantém íntegro e sereno na jornada. Observem as seguintes passagens retiradas de *Um sopro de vida*: “Meu espetacular e contínuo fracasso prova que existe o seu contrário: o sucesso” (p.80); “A sorte é às vezes não ter fé. Pois assim um dia poderá ter A Grande Surpresa dos que não esperam milagres. Parece aliás que milagres acontecem como maná do céu sobretudo para quem em nada crê. E essas pessoas nem notam que foram privilegiadas. Cansei de pedir. Para que o milagre aconteça é preciso não esperá-lo. Nada mais quero” (p.139).

Desse modo, a uma ação obrigatoriamente se liga outra por intermédio de algumas invariantes que se fixam pelo percurso. Para suplantar o fracasso, foi necessário acessar outro sentido determinante: o de despojamento. Pois, ainda é dele a força que vai movimentar e dar continuidade ao processo em questão.

A experiência do despojar-se é uma opção que não esbarra em nenhum fator limitante ou redutor. Mais ainda, por ser uma atitude de desprendimento acerca das coisas, entra em sintonia com a maior das manifestações inerentes ao homem: o instinto natural à liberdade. Pelo despojar-se, um novo horizonte explode à frente do homem e o liberta de suas amarras limitantes. O convívio contínuo com esse estado, então, é o pendor do que experimenta pela absoluta liberdade.

A vivência Zen – verificada também na prática do texto de Clarice – reflete este espírito salutar. Nada há que perturbe a paz e a harmonia de consagração entre o praticante e o cosmo. O praticante Zen entra em consonância com a ordem natural das coisas – na mesma dinâmica delas –, por isso não há dor, falecimento, reflexão, desejo, nada que limite ou interrompa o sentimento de liberdade que, em virtude disso, vivencia. Nada é capaz de abalá-lo. A liberdade é então esquecida, tamanho o êxtase de liberdade que experimenta.

Ao receptor, caminho análogo se apresenta. Despojar-se das coisas é não se envolver, nem se movimentar segundo normas preestabelecidas. É afastar-se dos padrões limitantes e parcializados,

convencionalmente constituídos. É abandonar as teorias formalizantes, transcendendo-as segundo seu espírito próprio para, espontaneamente liberto, vivenciar na leitura um sentido inenarrável, revelador e seu. Enfatiza-se que não objetivamos, aqui, liberdade como revolta.⁵ Até certo ponto, a revolta é uma etapa para a aquisição da liberdade. Uma vez despontada, deve ser deixada de lado. Por isso há, no processo, obrigatoriamente, uma atitude de abrandamento – sem ele não se passa da agitação para a sublimidade do gozo libertário. Nesse sentido, é necessária uma revolução interior para se coadunar com um universo de expectativas sereno e pausado que o estado de liberdade sugere.

Na experiência individual do provar dessa liberdade,⁶ o “estar-aqui” é o universo sensorial que emerge e aponta para a concretização do “ser-aqui”, à medida que o receptor, adentrando com maior incisão libertária o texto, mais descobre de si e do texto. Então, para o receptor, a visão de sua condição de indivíduo original começa a ser vislumbrada e a tornar-se cada vez mais próxima e mais real.

A concretização do processo de recepção específica da obra de Clarice Lispector chega a seu objeto como função e predisposição dos somatórios das etapas já trilhadas. Postar-se, então, ante o texto de Clarice é um postar-se diferenciado diante de si mesmo, por promover uma reformulação de atitudes tanto mentais quanto físicas. O receptor, se verdadeiramente empenhado desse instinto de caça de si mesmo, vai-se transformando ao longo do percurso, até atingir a última fase que encerra e fecha, sobre ele, o ciclo da própria trajetória: criar-se na recepção.

Nessa fase – criação –, a tarefa destinada ao receptor se subdivide em duas etapas, uma vez que está diante da iminência da leitura da obra e da leitura da própria vida. No entanto, cada uma dessas etapas suplica por carência de originalidade quando visitadas pelo

5 “A revolta é muitas vezes confundida com a própria liberdade, tornando-se um falso porto de refúgio na tempestade por dar ao rebelde um ilusório senso de independência” (May, 1993, p.129).

6 “A liberdade ... não é apenas uma questão de dizer ‘sim’ ou ‘não’, diante de uma decisão específica: é a força de amoldar e criar a nós mesmos. É a capacidade para dizer como Nietzsche, ‘de nos tornarmos o que verdadeiramente somos’” (May, 1993, p.137).

receptor. Assim, no tocante à obra – o texto literário desenvolvido –, o trabalho do receptor está em ultrapassar os limites de uma leitura meramente constativa e interpretante. Entendemos por isso o mecanismo que busca transcender um simplesajuizamento para apreender aquilo que o autor promoveu ao longo da escrituração. Para que o texto, como manifestação artística, se faça completo na recepção, é necessário um esforço que movimente o mesmo nível de energia despendida quando da criação da obra de arte. A essa energia se consagra um nível específico de trabalho a ser realizado no ato da recepção. Desse modo, contentar-se somente com o mínimo trabalho de interpretação do discurso do autor não é equiparar-se ao esforço por ele despendido. Então, a promoção do grande salto é se abrir à criação de uma leitura em que a seriedade e o empenho do receptor transformam seu ato num movimento de sublimidade e geração, na medida em que acrescenta à obra uma contribuição de caráter pessoal. Por um lado, este é o princípio que a literatura de Clarice pede aos seus leitores. Por isso, também, o fato de passar ao largo de mera atividade de entretenimento e explicar a intenção da autora ao manifestar o desejo de ser recebida por “pessoas de alma já formada”. Por outro, se receber o texto de Clarice é a possibilidade de criar uma leitura pessoal do seu texto, esse ato de criação aponta para a vida mais íntima que há, pois desperta no leitor o desejo de criar sua própria obra, sua própria vida mais intensa e primeira, como uma visitação a si mesmo. Parece encerrar-se aí o percurso de autoconhecimento que o texto da autora, em conjunto com a determinação do receptor, viabiliza. Nesse momento, a consagração absoluta de um encontro: do espírito do receptor com o espírito de Clarice e da própria escritura.⁷ O texto assim se transforma pela ação do receptor em seu próprio texto, via criação de uma nova e reveladora leitura. Dessa forma, os dois criadores – autor e leitor (co-autor) – sintonizam-se na mesma natureza:

7 “Quando fechardes as últimas páginas deste malogrado e afoito e brincalhão *livro de vida* então esquecei-me. Que Deus vos abençoe então e este livro acabe bem. Para enfim eu ter repouso. *Que a paz esteja entre nós, entre vós e entre mim*. Estou caindo no discurso? Que me perdoem os fiéis do templo: *eu escrevo e assim me livro de mim* e posso então descansar” (SV, p.21, grifos meus).

Quando o leitor se depara com palavras impressas de uma obra literária, transforma o estímulo visual percebido pelo órgão do sentido – olho – em estímulo auditivo, captado pelo ouvido interno. O que era uma comunicação fria, desafetada, passa a operar dentro da mente como uma corrente de idéias que já lhe pertence. Não é mais o autor que escreve, é o leitor que, ouvindo, fala a si mesmo, inclusive com a própria voz, transformando-se em co-autor. Esta fala é como se fosse a do leitor, pertence-lhe e passa a entrar em seu ritmo associativo. Quando essa associação está energizada, fica em primeiro plano, portanto, a atenção do leitor volta-se para ela. Porém, paralela a essas associações (a fala feita a partir do escrito do autor), vão-se ligando outras possibilidades pré-conscientes, despertando novos núcleos de idéias e afetos. Começa, então, a se constituir outro nível associativo, inocente e pouco energizado. Como este segundo nível também vai se ligando a lembranças e fantasias, recebe do inconsciente o afeto que estava associado a estas idéias. Chega um momento em que a energia deste “pensamento inconsciente” fica tão forte que assume o primeiro plano, impondo-se à consciência, necessitando que se dirija a atenção para esta associação paralela, pois passa a ser a mais importante e energizada. Este nível associativo, que até então era secundário, *funciona na mesma frequência mental em que acontecem os sonhos e as fantasias mais primitivas*. Nesse território a lógica não existe, a magia é possível, o universo é fantástico e lúdico. O contato afetivo entre o leitor e a obra se dá quando a mente passa a operar na mesma frequência lúdica e onírica do aparelho anímico. (Barison, 1993, p.3-4)

Essa relação, um tanto complexa, se integraliza, uma vez que o encontro dos dois textos – o produzido e o re-produzido – se amalgama na mesma e original iminência de finalidade: a vida primeira do ser em sua unidade mais íntima. Observem-se as palavras de Umberto Eco (1969, p.62):

O autor oferece, em suma, ao fruidor uma obra a acabar: não sabe exatamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo, mas sabe que a obra levada a termo será, sempre e apesar de tudo, a sua obra, não outra, e que ao terminar o diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que é a sua forma, ainda que organizada por outro de um modo que não podia prever completamente: pois ele, substancialmente, havia proposto algumas possibilidades já racionalmente organizadas, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento.

Em parte é o que se constata com o trabalho criativo dessa escritora. Sem deixar de ter domínio sobre ele, Clarice possibilita a criação de outro texto de natureza paritária, de competência e elaboração do receptor, como que re-produzido. O que parece distanciar Clarice do pensamento apresentado por Umberto Eco é o fato de ela não se preocupar tanto com a autoria do próprio texto, pois sabe que ele se encerra na unidade de um todo maior, em um texto único e vital: o texto da vida essencialmente concebida.

Fecha-se, assim, a cadeia na adequação da manipulação consciente das quatro fases, sucessivamente, empregadas, e vida e obra se coadunam como instâncias diferenciadas de um mesmo sentimento e se entornam, se envolvem, copulam num único ritmo para deleite e prazer do próprio homem: o autoconhecimento.

TODOS OS PASSOS

Os aspectos que buscamos desenvolver apontam para o fato de que no universo criativo de Clarice Lispector compartilham elementos pouco estudados no âmbito investigativo da literatura brasileira. Embora complexo, não intransponível. Ao contrário, o que se observa é uma capacidade natural de espelhar um caminho seguro ao qual o leitor pode se ater e saber mais intimamente dele próprio. Por isso, de seu texto emana o sentimento de que, à medida que mais descobrimos, mais se oculta, vira, revira, esconde, encobrindo-se – faces-sob-faces – de modo a manter-se continuamente novo e refeito. Esse empreendimento é o que possibilita mantê-lo em consonância direta com a dinâmica da vida que se abre continuamente para o “sempre novo”, para o inesperado (às vezes insólito) e para a realidade mais íntima do homem. Nesse sentido, permite, tanto à autora quanto a cada leitor de sua (vale a ambigüidade) grande obra, revisitarem-se como seres que se buscam conhecer em origem. Como o término, que não é um final, de *A paixão segundo G. H.* – “O mundo independia de mim – esta era a confiança a que eu tinha chegado: o mundo independia de mim, e não estou entendendo o que estou dizendo, nunca! nunca mais compreenderei o que eu disser. Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro.– – – – –” (p.115) –, o ato criativo de Clarice, concretizado pela obra, também

assume uma equação de seis travessões sucessivos, sobre os quais Benedito Nunes, em *Clarice Lispector – A paixão segundo G. H.*, expressa: “A pontuação inusitada e o movimento circular da narrativa revelam como Clarice Lispector alcança os limites das normas da enunciação e cria uma estrutura semântica complexa” (1988, p.9, nota a). Assim, a produção literária constitui ainda um poço de possibilidades e revelações à espera de desvendamento. Daí, entendermos a aura misteriosa a ela destinada e a dificuldade de compreensão tantas vezes enfrentada pelo leitor.

A linha condutora que norteou este estudo – o texto literário aliado à visão zen-budista – deu a tônica modalizadora e dinâmica de toda a intenção criativa manifesta por Lispector. Aí parece residir o poder da profundidade, grandeza, abrangência e genialidade. Principalmente porque é a chave de um circuito que instiga a percorrê-la como corrente elétrica que conduz à rede interna e, dali, ao núcleo gerador das coisas: a fonte primeira e fundante de nós mesmos. Clarice, ao lidar com a linguagem, busca a si mesma e assim permite o vislumbrar do indivíduo em essencialidade. Se ao lidar com a linguagem o faz de modo contundente, ao lidar com o indivíduo, pela linguagem, o faz de modo similar. Experimenta a mesma ânsia¹ de entrega e ruptura de que se vale para se expressar por meio de signos artísticos, ao direcionar-se para o cerne primordial desse mesmo complexo. Apresenta a possibilidade de o receptor se enxergar integralmente, quer dizer, ir ao encontro de si mesmo na sua consciência mais encoberta e original. Desse modo, ao indivíduo é facultado o poder de revelar-se pelo estado prático e implicativo da linguagem, uma vez que, por esse segmento, a linguagem (envolta por todo aparato de superação) é concedida ao indivíduo como fonte de revelação, bastando para isso ser captada, eficientemente, em sua potencialidade de ser e não-ser.

Em princípio, poderia soar distante aproximar duas instâncias – a literatura de Clarice e a prática da experiência Zen – que, à primeira vista, se mostravam desprovidas de pontos de contato. No

1 “luto com extrema ansiedade por uma novidade de espírito” (SV, p.43); “Anseio pelo que ainda não experimentei. Maior espaço psíquico” (SV, p.52); “Quando se sente amor, tem-se uma funda ansiedade” (SV, p.60).

entanto, a possibilidade de um exame mais minucioso veio direcionar para situação oposta. Isso quer dizer que grande parte dos procedimentos construtivos postos em ação por Clarice Lispector parece sugerir/refletir o espírito de atuação daquela atividade prática milenar. Assim, a disposição em conjugar tais assuntos encaminhou-se para não expressar uma atitude aleatória e inconseqüente.

Salientamos no transcorrer do estudo o teor místico que fomenta o ato criador em Clarice Lispector. A autora cultivava, em vida, o prazer de incursionar pelo desconhecido, marcada por assédio intenso ao misticismo, nutrindo enorme interesse por fenômenos ocultos. Fascinava-se com eles, pois eram tidos como articulações mágicas de difícil explicação pelo pensamento puramente racional e científico. Além disso, “vivia perplexa com a multidão de coisas que exigem explicação e exibem uma mensagem sem deixarem qualquer indício do seu significado” (Felinto, 1992). Clarice escrevia, sem vacilar, sobre nebulosos princípios misteriosos. Na crônica “A flor mal-assombrada e viva demais”, manifesta-se:

Juro, acreditem em mim – a sala de visitas estava escura – mas a música chamou para o centro da sala uma coisa que acordada estava ali – a sala se escureceu toda dentro da escuridão – eu estava nas trevas – senti porém que por mais escura a sala era clara – agasalhei-me do medo no próprio medo – como já me agasalhei de ti em ti mesmo.

Olga de Sá observa também que, desde a publicação de *Perto do coração selvagem*, Clarice “viu a estranheza provocada por seu texto inovador ... se transferir para sua imagem pública. A aura de mistério que a envolvia...” acentuou uma expectativa muito forte em torno de sua figura. Por isso, o entrelaçamento entre cotidiano e ficção se revestir de aspectos formais capazes de conferir-lhe forte dose de estranhamento.

Esse foi o caminho que possibilitou o início da comunhão com o Zen que se concretizou a partir das palavras de Suzuki (1969, p.55): “Eu disse que o Zen é místico. Isso é irremediável pois o Zen é a nota tônica da cultura oriental. É o que faz o Ocidente freqüentemente falhar na sondagem exata da mente oriental, pois o misticismo na sua verdadeira natureza desafia a análise da lógica e a lógica é a característica fundamental do pensamento ociden-

tal”. Desse modo, uma porta se abriu para a sondagem do universo da autora e, a partir dessa, outras se articularam.

Observou-se, quando do estudo de um e de outro, que tanto Lispector e sua atitude literária quanto a prática Zen nivelam-se por um semelhante objetivo: despertar o autoconhecimento e agregar-se à raiz da essencialidade primeira das coisas. Do ponto de vista Zen, “o relance na nossa própria natureza, o homem original e a profundidade do ser são ... para o mestre Zen um assunto de suprema importância” (ibidem, p.23). Ainda se pode notar a importância que tal anseio inspira, pelas palavras de Suzuki nos *Ensaaios sobre Zen Budismo*: “O Zen ... leva-nos de acordo com as necessidades de nossa vida interna até um reino absoluto em que não existe qualquer sorte de antítese” (1981, p.46).

Ainda mais: pode ser detectada a maneira como as partes se posicionam diante das coisas observadas. O modo de apreensão oriental se baliza por um fluxo movido por uma intuitiva captação global das coisas, não se preocupando com os aspectos particulares e fragmentários da exterioridade. Por seu turno, Clarice – ao atuar literária e vivencialmente – sugere mover-se de acordo com princípio semelhante. Pela estrutura do texto, pela continuidade formal que encorpa e distingue-lhe a produção dentro do plano literário, a artista sugere construir os textos de maneira lógica e planejada. Isso dá a impressão de que Clarice utiliza um processo construtivo em que cada passo dado se faz mediante um planejamento preestabelecido e consciente de recorrência, obedecendo a uma ordenação controlada. Entretanto, ao mesmo tempo em que esses fatos se evidenciam, a escritora (contraditoriamente) produz o trabalho criativo instintiva e intuitivamente. Inclusive, isenta da pretensão de gerar uma obra segundo fatores programados. Este é um fato interessante. Sugere incoerência. No entanto, é o elemento conflitante desse paradoxo que Lispector busca cultivar. Assim, a escritora ordena a linguagem de maneira incisiva entre o que se espera e o que não se espera. Retira disso o condimento essencial que confere distinção e fortaleza ao produto literário. A questão se complica e escapa ao raciocínio meramente linear. Pergunta-se: como se pode – de maneira declaradamente intuitiva e instintiva – atingir programações tão próximas da exatidão, como se fossem

meticulosamente calculadas? E mais, como perpetuar essa forma de atuação, sendo ela fruto da intuição? É difícil entender o fato segundo uma ordenação lógica do pensamento. No entanto, aí está o discurso de Clarice para demonstrar o contrário. Nesse sentido, sugere utilizar como método o reverso negado do próprio método.² Sobre esse aspecto, Benedito Nunes expressa:

Os fragmentos constituíam, pois, o elemento básico da narrativa em elaboração. Para dizê-lo de outro modo, a elaboração da narrativa, sob o ritmo intermitente da escrita, encontra no fragmento o seu momento primeiro e decisivo. Já passado o transe da inspiração, é que, num segundo momento, ocorria a composição propriamente dita – se dermos a esse termo o sentido da Retórica: a ordenação das sentenças dispostas de acordo com a lógica do discurso narrativo, o movimento da escrita enquadrado então numa ordem fixa.

Talvez se pudesse dizer que o primeiro momento é o do processo e o segundo o da estrutura. Mas esse último termo só pode ser aplicado aqui como sinônimo de organização ou ordenação. Consoante declaração da autora, ela retrabalhava os seus textos por acréscimo e supressões do que fora escrito, mas não os reescrevia. Conseqüentemente, do ponto de vista da história e da forma de expressão, as estruturas, como articulações subjacentes, já estariam implícitas às seqüências preliminares nascidas do encadeamento entre palavras. Esse mesmo encadeamento configurava o essencial. O segundo momento, que também era o das correções, interferia alterando a posição das seqüências e a ordem das palavras, mas sem alterar a estrutura das frases.

É de presumir-se, então, que o texto definitivo, produto do segundo momento, se distancia o menos possível do texto fragmentário do primeiro. E se a suposição é correta, as variantes não comportariam alterações substanciais do texto preliminar, que seria assim muito mais do que um simples esboço ou borrão. (in Lispector, 1988, p.XXXV-XXXVI)

Ao agir desse modo – parecendo destinar pouco interesse para a particularidade das coisas –, fixando-se em seu fundamento integral, Clarice sugere tornar as coisas sobre si mesmas. Com isso fecha, nelas, o ciclo sobre elas próprias. Uma passagem de Olga Borelli

2 Elucidativa a leitura de “Fac-símile do manuscrito de *A bela e a fera* ou *A ferida grande demais* e transcrição dos fragmentos”, dispostas entre as páginas 117 e 157 de *Clarice Lispector – A paixão segundo G. H.* – Edição crítica, coordenação de Benedito Nunes.

(1981, p.32-3) vem ao encontro de tal pensamento: “Acendia um incenso, uma vela, colocava um disco na vitrola: em geral Bach, Beethoven, Stravinski ou Debussy. Sentava-se, acomodava a máquina no colo e datilografava diligentemente uma tradução ou prosseguia um conto interrompido dias antes. Nesses momentos a criação era febril, nada nem ninguém quebrava o encantamento. Nunca vacilava numa frase, a ‘inspiração’ vinha num ímpeto avassalador e as folhas em branco eram preenchidas com sofreguidão; parecia que, com o movimento das mãos, tentava alcançar a vertiginosa rapidez do seu pensamento”. E complementa a própria Clarice:

Meu trabalho vem às vezes em nebulosa sem que eu possa concretizá-lo de algum modo. Passo dias ou até anos, meu Deus, esperando. E, quando chega, já vem em forma de inspiração. Eu só trabalho em forma de inspiração. No início de uma história, acho que tenho um vago plano inconsciente que vai desabrochando à medida que trabalho. Fundo e forma sempre foram uma coisa só. A frase já vem feita. (Borelli, 1981, p.81-2)

Como visto, a literatura praticada por Clarice – tanto quanto o Zen – parece se amalgamar na idéia de vazio. E esse produto sugere ter como força motriz o próprio indivíduo Clarice Lispector:

Há um silêncio total dentro de mim. Assusto-me. Como explicar que esse silêncio é aquele que chamo de o Desconhecido. Tenho medo dele. Não porque pudesse Ele infantilmente me castigar (castigar é coisa de homens). É um medo que vem do que me ultrapassa. E que é eu também. Porque é grande a minha grandeza. (SV, p.143)

O vazio intenso que cobre Clarice reveste-lhe também o pensamento, nos momentos de total entrega criativa:

É preciso ter muita coragem para ir ao fundo da vida. Porque no fundo da vida nada acontece ao homem, ele só contempla. Nem sequer pensa no que contempla. Quando eu fico sem nenhuma palavra no pensamento e sem imagem visual interna – eu chamo isso de meditar. O silêncio é tal que nem o pensamento pensa.³ (SV, p.35)

3 Atividade que expressa princípio fundante da prática Zazen.

No texto de Clarice, observa-se o fato destacado pelo cultivo acirrado e contínuo da utilização da palavra que conduz à não-palavra. Observa-se em *SV*: “Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? esgotaram-se os significados. Como surdos e mudos comunicamo-nos com as mãos. Eu queria que me dessem licença para eu escrever ao som harpejado e agreste a sucata da palavra. E prescindir de ser discursivo. Assim: poluição” (p.12-3). Essa alquimia de conjugação de signos, como que a transmutar afirmação e negação ao mesmo tempo, não atua como modo de aniquilamento estéril pura e simplesmente. Pelo contrário, vale-se como meio de geração por viabilizar a eclosão potencial de um terceiro elemento que inerentemente subjaz ao processo: o silêncio – fonte permanente de preexistência lingüística. Assim, extrapola em muito a importância que se dispensa ao mero espaço vazio entre palavras e situações não expressas. Veja-se a afirmação que segue: “mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaquem com palavras as entrelinhas”. E complementa Clarice: “o público percebe nas entrelinhas a realidade”. Como apresentado, para Lispector, o silêncio não sugere representar o instante de expectativa que pode antecipar uma certa palavra ou conjunto delas, o que denotaria apenas possibilidade de acontecimento e simples movimento de previsão. O silêncio, na prática de Clarice, sugere muito mais que uma antecipação, pois – latente – potencializa-se na própria sintagmatização das palavras e na ordenação do pensamento, não com o intuito de despertar mera indignação ou arrependimento, e sim como vazio profundo, ação de uma alavanca problematizadora em que passa a sugerir um dado conhecimento integral não manifesto sobre uma única coisa que verdadeiramente mereceria ser revelada:

Tem coisas que os ignorantes sabem e que eu, por não ser um sábio, não sei. A insuficiência da inteligência. Quando eu penso não presto atenção ao pensamento – se prestar atenção, tudo pára. Há casos em que a pergunta é mais importante que a resposta. Quando a curiosidade é mais intensa antes de ser satisfeita.

Descobri que eu preciso não saber o que penso. Se eu ficar consciente do que penso passo a não poder mais “pensar”. Quando digo “pensar” quer dizer sonhar palavras. Ou melhor: passo a só me ver

pensar. Meu pensamento tem que ser um sentir. Penso tão depressa que não sei o que penso. Penso por imagens mais rápidas que as palavras do pensamento pudessem captar. O vazio, e o não pensar, é o melhor estado mental para que as imagens se façam. Será que eu penso usando palavras? ou o pensamento é mais volátil ainda? Às vezes o pensamento é uma cor. Às vezes é um leve tilintar de faca em copo de cristal. Meu pensamento é volátil, inatingível e fumaça: perco-o no ar. Mas bem depressa escrevo as palavras que mal e mal simbolizam-me. As palavras que são carvão em brasa de onde se evola a fumaça. Depois morrem as brasas e nada aconteceu, só uns restos de negro carvão. Aonde vai o som da música que acaba de ser tocada? (Borelli, 1981, p.78)

De maneira análoga, ao ser questionado por um imperador chinês sobre o mais santo e supremo princípio do budismo, Bodhidharma – primeiro patriarca Zen da linha de transmissão chinesa – teria respondido: “Um vasto vazio sem nada santo dentro dele” (Suzuki, 1969, p.72). Observe a seguinte passagem de SV: “Eu sei falar uma língua que só o meu cachorro, o prezado Ulisses, meu caro senhor, entende. É assim: dacoleta, tutiban, ziticoba letuban. Joju leba, leba jan? Tutiban leba, lebanjan. Atotoquina, zefiram. Jetobabe? Jetoban. Isso quer dizer uma coisa que nem o imperador da China entenderia” (p.64-5).

Assim, para o Zen, o princípio do silêncio (*sunyata*) é um abismo eterno, no qual “todas as condições e contrastes estão sepultados. É o silêncio de Deus, que profundamente absorvido na contemplação das suas obras passadas, presentes e futuras, se senta calmamente em seu trono de absoluta totalidade e unidade” (Suzuki, 1969, p.56). Interessante rever passagem pronunciada por Clarice: “Há um silêncio total dentro de mim ... Como explicar esse silêncio que chamo de o Desconhecido” (SV, p.143). Ou, ainda em SV: “Este som é simples. E tem a ver com o sopro vital. O som limita-se a ser apenas o seguinte: Ah... Ah... a absoluta indiferença bondadosa e arguta... Ah... e é em direção a esse Ah que nós como numa respiração vamos com nosso Ah de encontro a Ele” (p.156).

Como foi apresentada, a prática literária de Lispector parece apontar, em primeira instância, para o autoconhecimento. Buscar conhecer a si mesma, pelos personagens, é a grande experiência – “Estou me sentindo como se já tivesse alcançado secretamente o

que eu queria e continuasse a não saber o que alcancei. Será que foi essa coisa meio equívoca e esquiva que chamam vagamente de ‘experiência?’” (SV, p.32) – pessoal a ser realizada. Ao buscar o ser que a habita – “eu era como que impelida por uma força incrível” (Borelli, 1981, p.81) –, abre vazante para conhecer ao ser que habita todos os indivíduos em essencialidade. Do mesmo modo no Zen, a experiência pessoal é princípio relevante. O Zen insiste forte e persistentemente na experiência espiritual interna, que pode conduzir ao satori. Assim, o satori é a razão de ser do Zen. Sem ele, o Zen não seria Zen. De certo modo, Lispector partilha de condição análoga ao experimentar intimamente em seus personagens e em si mesma pela literatura instantes de profundo estranhamento – inusitados e reveladores – tidos como estados epifânicos. Reflexo de procura e de realização em termos pessoais.

Em virtude dos pontos de contato que uma atividade assume em relação a outra – mantidas as individualidades latentes –, uma análise comparativa somente veio a consagrar o intento e reiterar que os princípios de atuação entre os dois processos conferem condição de a literatura de Clarice Lispector se modelar à praticidade Zen e ampliar e transcender o seu valor artístico, incrementando-o com mais esta possibilidade determinante: ser um instrumento de ação prática a serviço de leitores que se predisponham a percorrer, em profundidade, os caminhos que dele se abrem. Rumo a si mesmos. Desse modo, o sentido original do texto de Lispector parece se abrir à luz e, como é de interesse destacar, ampliar-se de maneira considerável por possibilitar – a partir da ficção – uma aplicação de ordem vivencial/não-ficcional.

Enfim, o princípio do trabalho de Clarice se amalgama ao princípio do Zen na estrutura de consagração. A superação de opostos – a questão do método e do não-método – é o modo de transcender tanto no ato do escrever quanto a si própria:

Tudo se passa num sonho de acordado: a vida real é um sonho. Eu não preciso me “entender”. Que vagamente eu me sinta, já me basta. Quando eu penso sem nenhum pensamento – a isso chamo de meditação. E é tão profunda que eu não alcanço e desaparecem as palavras, as manifestações. Eu medito, e o que sai dessa meditação nada tem que ver com a meditação: vem uma idéia que parece total-

mente desligada da meditação. Só adianta ao que parece viver interrogativamente, pois para cada interrogação lançada no ar corresponde uma resposta trabalhada na escuridão de meu ser, essa parte escura de mim e que é vital, sem ela eu seria vazio. Toda vez que eu faço uma coisa com intenção não sai nada, sou portanto um distraído quase proposital. Eu finjo que não quero, termino por acreditar que não quero, e só então a coisa vem (SV, p.78-9).

É desse modo que pensamos consagrar-se à atividade artística de Clarice uma aplicabilidade prática e vivencial, cujo valor e importância se manifestam em razão diretamente proporcional ao teor poético que dela emana, pois o produto literário de *Lispector* é capaz de promover subversões, compor e destruir, desviar e substituir valores, de modo a nos deixar sempre perplexos com a gama de possibilidades de utilização. E isso é a vida à frente. Basta entrelaçar-se a ela e dela se valer como luz íntima e segura da natureza nossa. A cada palavra, a cada imagem inusitada, explode da natureza peculiar do texto de Clarice a certeza de que ainda há muito a caminhar; muito a viver.

Ouve-me, ouve meu silêncio.
Clarice Lispector

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DA AUTORA

- LISPECTOR, C. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1961.
- _____. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1964. (Incluindo “Fundo de gaveta”).
- _____. *Água viva*. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.
- _____. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. 4.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974.
- _____. *Um sopro de vida*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.
- _____. *Perto do coração selvagem*. 7.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. *A hora da estrela*. 16.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- _____. *A paixão segundo G. H.* Ed. crítica. Coord. Benedito Nunes. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José de Costa Rica, Santiago de Chile: Allca XX, 1988. (2.ed. 1996, 2ª reimp. 1997 – Coleção Archivos, 13).
- _____. *Laços de família*. 24.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

OBRAS SOBRE A AUTORA E SUA ESCRITURA

- ANDRADE, C. D. de. Visão de Clarice. *Revista Tempo Brasileiro*, n.51, p.4-5, out./dez. 1977.
- ARÊAS, W. O sexo dos clowns. *Revista Tempo Brasileiro*, v.1, n.1, 1962.

- BORELLI, O. *Clarice Lispector – Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- _____. A difícil definição. In: LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.* Ed. Crítica. Coord. Benedito Nunes. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José da Costa Rica, Santiago de Chile: Allca XX, 1988. (2.ed. 1996, 2ª reimp. 1997 – Coleção Archivos, 13).
- BRASIL, A. O mundo subjetivo de Clarice Lispector. *Jornal do Brasil*, 29 out.; 12, 19, 26 nov.; 3, 10 dez., 1960.
- CAMPEDELLI, S. Y., ABDALA JUNIOR, B. *Clarice Lispector*. 2.ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- CANDIDO, A. No raiair de Clarice Lispector. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- _____. No começo era de fato o verbo. In: LISPECTOR, C. *A paixão segundo G.H.* Ed. Crítica. Coord. Benedito Nunes. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José de Costa Rica, Santiago de Chile: Allca XX, 1988. (2.ed. 1996, 2ª reimp. 1997 – Coleção Archivos, 13).
- CIXOUS, H. A aproximação de Clarice Lispector. Deixar-se ler (por) Clarice Lispector – A paixão segundo C. L. *Revista Tempo Brasileiro*, v.1, n.1, 1962.
- COUTINHO JORGE, M. A. Clarice Lispector e a experiência do despertar. *Anuário Brasileiro de Psicanálise (Rio de Janeiro)*, v.1, n.1, p.166-70, 1991.
- FELINTO, M. Lispector foi a congresso de bruxaria. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 2 ago. 1992. Caderno Mais.
- FUKELMAN, C. Escrever estrelas (ora direis). In: LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991. p.5-20. (Prefácio à 18.ed.).
- GOTLIB, N. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.
- HELENA, L. A Literatura segundo Lispector. *Revista Tempo Brasileiro*, v.1, n.1, 1962.
- KOGUT, P. Os mistérios que tem Clarice (sem referência).
- LIMA, L. C. Clarice Lispector. In: COUTINHO, A. (Dir.) *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970. v.V.
- NOLASCO, E. C. Roland Barthes lê Clarice Lispector: *Água viva* – uma galáxia de significações. *Rev. Cient. UFMS*, v.1, n.2, 1994.
- _____. A produção escritural de Clarice Lispector. *Rev. Cient. UFMS*, v.2, n.2, 1995.
- NOVELLO, N. *O ato criador de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Presença, 1987.

- NUNES, B. Nota filológica. In: LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.* Ed. crítica, coord. Benedito Nunes. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José de Costa Rica, Santiago de Chile: Alca XX, 1988. (2.ed. 1996, 2ª reimp. 1997 – Coleção Archivos, 13).
- _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- _____. *O Drama da Linguagem* – Uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. A existência absurda. In: _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- _____. A estrutura dos personagens. In: _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- _____. A experiência mística de G. H. In: _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- _____. A náusea. In: _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- _____. Linguagem e silêncio. In: _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- _____. *O mundo de Clarice Lispector*. Manaus: Ed. Gov. Est. do Amazonas, 1966.
- OLIVEIRA, S. R. de. Um exemplo de mudança de código no romance de Clarice Lispector. In: O eixo e a roda. *Revista de Literatura Brasileira (Belo Horizonte)*, v.4, p.13-29, nov. 1985.
- PASSOS, C. R. Clarice Lispector: os elos da tradição. *Revista USP (São Paulo)*, n.10, p.167-74, jun./jul./ago. 1991.
- PETERSON, M. Clarice Lispector – Uma leitura do sujeito”. In: Organon 17 – Literatura Brasileira de 70 a 90. *Rev. Inst. Letras UFRGS*, p.105-12, 1991.
- PORTELLA, E. O grito do silêncio. In: LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 9-13. (Prefácio à 16.ed.).
- QUEIROZ, V. Tríptico para Clarice. *Revista Tempo Brasileiro*, v.1, n.1, 1962.
- REIS, F. G. Quem tem medo de Clarice Lispector. *Revista Civilização Brasileira (Rio de Janeiro)*, v.4, n.17, p.225-34, jan./fev. 1968.
- RIBEIRO, E. B. *A retórica ou ação pela linguagem em A hora da estrela*. Brasília, 1988. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília.
- RIBEIRO, L. G. A silenciosa revolução de Clarice. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 10 dez. 1987. p.3.
- RIEDEL, D. C. *A hora da estrela*: compromisso com a palavra. In: LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p.21-3 (Prefácio à 12.ed.).

- RODRIGUES, A. L. Clarice Lispector e/ou filosofia e ficção. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 maio 1991. Suplemento Cultural, n.553, ano VIII, p.6-8.
- ROSSONI, I. Clarice Lispector: linguagem e ser. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 25 nov. 1991. Folha Norte, Opinião, p.2.
- _____. Clarice Lispector e a eloquência do silêncio. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 19 jul. 1992. Folha Norte, Opinião, p.2.
- _____. *Aspectos de hermetismo em Clarice Lispector*. São José do Rio Preto, 1993. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista.
- _____. Clarice Lispector e o tom da ambigüidade. *O Pantaneiro (Aquidauana)*, p.2, 2.7.1995.
- _____. Para entender Clarice Lispector – parte 1. *O Pantaneiro (Aquidauana)*, p.6, 24.8.1996.
- _____. Para entender Clarice Lispector – parte 2. *O Pantaneiro (Aquidauana)*, p.4, 7.9.1996.
- _____. Para entender Clarice Lispector – parte 3. *O Pantaneiro (Aquidauana)*, p.6, 15.9.1996.
- _____. Para entender Clarice Lispector – parte 4. *O Pantaneiro (Aquidauana)*, p.2, 13.10.1996.
- _____. Para entender Clarice Lispector – parte 5. *O Pantaneiro (Aquidauana)*, p.6, 27.11.1996.
- _____. Para entender Clarice Lispector – parte 6. *O Pantaneiro (Aquidauana)*, p.6, 1º.12.1996.
- _____. Às vezes, a gente morre. *O Pantaneiro (Aquidauana)*, p.4, 6.4.1996.
- SÁ, O. de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- _____. A hora de Macabéa, Clarice, Suzana. *Ângulo (Lorena)*, n.30, p.9, abr./jun. 1986.
- _____. Paródia e metafísica. In: LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.* Ed. Crítica. Coord. Benedito Nunes. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José de Costa Rica, Santiago de Chile: Allca XX, 1988. (2.ed. 1996, 2ª reimp. 1997 – Coleção Archivos, 13).
- SANT'ANNA, A. R. de. Clarice Lispector: linguagem. In: _____. *Por um novo conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, 1977.
- _____. O ritual epifânico do texto. In: LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.* Ed. Crítica Coord. Benedito Nunes. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José de Costa Rica, Santiago de Chile: Allca XX, 1988. (2.ed. 1996, 2ª reimp. 1997 – Coleção Archivos, 13).

- SANT'ANNA, A. R. de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 7.ed. Petrópolis: Vozes, 1989.
- SILVA, D. da. A prosa poética de Clarice Lispector. *Letras & Letras (Uberlândia)*, v.1, n.2, p.99-106, dez. 1985.
- SILVEIRA, A. Clarice e o romance. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 nov. 1961. Suplemento Literário, p.2.
- SILVERMAN, M. *Moderna ficção brasileira* (ensaios). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- TREVISAN, Z. *A reta artística de Clarice Lispector*. São Paulo: Pannartz, 1987.
- VV.AA. Clarice Lispector. *Revista Tempo Brasileiro*, v.104, jan./mar. 1991.
- WALDMAN, B. *Clarice Lispector*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

OBRAS GERAIS

- ABBAGNANO, N. *História da filosofia*. Trad. Antônio R. Rosa e Antônio B. Coelho. Lisboa: Presença, 1970. v.8.
- ADAM, A. *O ano litúrgico*. São Paulo: Paulinas, 1983.
- AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1968.
- ALIGHIERI, D. *A divina comédia*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 1948. v.V.
- AUERBACH, E. A meia marrom. In: _____. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1971. p.459-85.
- _____. Germinie Lacerteux. In: _____. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1971. p.431-58.
- _____. O romantismo. In: _____. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Cultrix, 1972. p.227-35.
- AUGE, M. et al. *O ano litúrgico – história, teologia e celebração*. São Paulo: Paulinas, 1991.
- BAKHTIN, M. Estudo das ideologias e filosofia da linguagem. In: _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1979. p.31-8.
- BARBOSA, J. A. A modernidade do romance. In: _____. *O livro do seminário – ensaios*. São Paulo: LR Editores, 1982. (Bial Nestlé de Literatura Brasileira).
- BARBOSA, J. A. *A leitura do intervalo*. Ensaios de crítica. São Paulo: Iluminuras, Secretaria Estadual da Cultura, 1990.
- BARISON, O. A espinha dorsal e a vértebra – literatura e psicanálise. São José do Rio Preto, 1993. (Mimeogr.).

- BARROS, D. L. P. de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1990.
- BARTHES, R. *Novos ensaios críticos/O grau Zero da Escritura*. Trad. Heloysa de L. Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1974.
- _____. *Elementos de semiologia*. Trad. Izidoro Blikstein. 4.ed. São Paulo: Cultrix, 1975.
- _____. *A câmara clara*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. O efeito do real. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p.158-65.
- _____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. 7.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- BENJAMIN, W. O Narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.197-221.
- BENVENISTE, É. O aparelho formal da enunciação. In: _____. *Problemas de lingüística geral II*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. Campinas: Pontes, Ed. da Unicamp, 1991. p.81-90.
- BLIKSTEIN, I. *Kaspar Hauser ou A fabricação da realidade*. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1983.
- BOOTH, W. C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1970.
- BORBA, F. S. *Uma gramática de valência para o português*. São Paulo: Ática, 1996.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BREMOND, C. A lógica dos possíveis narrativos. In: _____. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- BRIK, O. Ritmo e sintaxe. In: T. L. – *Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971. p.131-9.
- CAMPOS, H. de. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CARVALHO, A. L. C. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: T. L. – *Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.
- CINTRA, I. A. Marcas lingüísticas do narrador. *Revista Alfa (São Paulo)*, v.25, p.49-56, 1981.
- _____. Dois aspectos do foco narrativo (retórica e ideologia). *Revista de Letras (São Paulo)*, v.21, p.5-12, 1981.
- _____. Teorias representativas sobre o foco narrativo – Uma questão de ponto de vista. *Revista Stylos*, n.52, 1981.

- CORONADO, G. de L. C. Teoria do conto. *Estudos Anglo-Hispânicos (São José do Rio Preto)*, n.2-3, p.14-45, 1969/1970.
- COURTÈS, J. *Introdução à semiótica narrativa e discursiva*. Trad. Norma B. Tasca. Coimbra: Almedina, 1979.
- DAICHES, D. *Posições da crítica em face da literatura*. Trad. Thomas N. Neto. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1967.
- DUFRENNE, M. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969.
- ECO, U. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- _____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Edusp, 1989.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. Trad. António R. Rosa. Lisboa: Portugália, Martins Fontes, 1966. (Coleção Problemas).
- _____. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- GARCIA, O. M. *Comunicação em prosa moderna*. 4.ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1976.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando C. Martins. Lisboa: Vega Universidade, s. d.
- GOLDMAN, L. *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- GRUMBRECHT, H. U. A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser. In: LIMA, L. C. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v.2.
- HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. 2.ed. São Paulo: Mestre Jou, 1972. 2v.
- HEIDEGGER, M. *Sobre o humanismo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. (Biblioteca Tempo Universitário, 5).
- IMBERT, E. A. *Métodos de crítica literária*. Coimbra: Almedina, 1971.
- ISER, W. Problemas da teoria da literatura atual. In: LIMA, L. C. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v.2.
- _____. Os atos de fingir ou O que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, L. C. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v.2.
- JAKOBSON, R. Do realismo artístico. In: T. L. – *Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971. p.119-27.
- _____. Linguística e poética. In: _____. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- _____. A dominante. In: LIMA, L. C. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v.2.

- JAUSS, H. R. O texto poético na mudança de horizonte da leitura. In: LIMA, L. C. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v.2.
- KELLY, J. N. D. *I e II Timóteo e Tito* – introdução e comentário. Epístolas pastorais. 3.ed. São Paulo: Sociedade Religiosa Edições Nova Vida, Associação Religiosa Editora Novo Mundo, 1991.
- LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.
- LORCA, F. G. *Obra poética completa*. Trad. William Agel de Melo. Brasília: Editora da UnB, São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- LUBBOCK, P. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1976.
- LYONS, J. *Introdução à lingüística teórica*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, Ed. USP, 1979.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. Literatura brasileira – Instinto de nacionalidade. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Jackson, 1957. p.129-49.
- MAINGUENEAU, D. *Le contexte de l'oeuvre littéraire* – énonciation, écrivain, société. Paris: Dunod, 1993.
- MAY, R. *A coragem de criar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- _____. *O homem à procura de si mesmo*. 19.ed. Petrópolis: Vozes, 1993.
- MELO NETO, J. C. de Agrestes/Poesias (1981-1985). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Porto Alegre: Globo, 1972.
- MORENTE, M. G. *Fundamentos de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- MOISÉS, M. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- MUIR, E. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Globo, s. d.
- NETTO, J. T. C. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- NUNES, B. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. Reflexões sobre o moderno romance brasileiro. In: VVAA. *O livro do seminário* – Ensaios. São Paulo: LR Ed., 1982. p.44-69. (Bial Nestlé de Literatura Brasileira).
- PAREYSON, L. *Os problemas de estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- _____. O verossímil na Poética de Aristóteles. *Revista Stylos (São José do Rio Preto)*, v.97, p.1-32, 1990.
- PAZ, O. A imagem. In: _____. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

- PERRONE-MOISÉS, L. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: _____. *As flores na escrivaninha*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990. p.91-9.
- ROSA, J. G. *Primeiras estórias*. 8.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.
- ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p.73-95.
- ROSSONI, I. De que valem: palavras. *O Pantaneiro (Aquidauana)*, p.5, 30.3.1996.
- _____. O silêncio e as palavras. *O Pantaneiro (Aquidauana)*, p.6, 13.4.1996.
- SAVIOLI, F. P., FIORIN, J. L. *Para entender o texto*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1991.
- SAUSSURE, F. *Curso de lingüística geral*. 2.ed., São Paulo: Cultrix, 1970.
- SCIACCA, M. F. *História da filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1962.
- _____. *Silêncio e palavra*. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia – UFRGS, 1967.
- STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- TOMACHEVSKI, B. Temática. In: T. L. – *Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.
- TREVIZAN, A. *Como apreciar a arte – do saber ao sabor: uma síntese possível*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.
- WELLEK, R. *História da crítica moderna*. São Paulo: Edusp, Herder, 1967.
- WISNIK, J. M. Iluminuras profanas (poetas, profetas, drogados). In: NOVAES, A. (Org.) *Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

OBRAS SOBRE ZEN

- ARNOLD, P. *O Zen e a tradição japonesa*. São Paulo: Ed. Ulisseia, 1973.
- BECK, C. J. *Sempre Zen: como introduzir a prática Zen no seu dia-a-dia*. 2.ed. São Paulo: Saraiva, 1993.
- DAISHI, Y. *Shodoka – o canto do satori imediato*. 10.ed. São Paulo: Pensamento, 1995.
- DESHIMARU, T. *A tigela e o bastão*. 10.ed. São Paulo: Pensamento, 1995.
- GONÇALVES, R. M. (Org.) *Textos budistas e zen-budistas*. São Paulo: Cultrix, 1993.

- HALL, M. P. *La clara virtud del Zen*. 4.ed. Buenos Aires: Kier, 1987.
- HAMMITZSCH, H. *O Zen na arte da cerimônia do chá*. 9.ed. São Paulo: Pensamento, 1993.
- HERRIGEL, E. *A arte cavalheiresca do arqueiro Zen*. 9.ed. São Paulo: Pensamento, 1989.
- HUMPHREYS, C. *Caminhe*. São Paulo: Pensamento, 1965.
- JOHNSTON, W. *Cristianismo Zen – uma forma de meditação*. 10.ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- KAMMER, R. *O Zen na arte de conduzir a espada*. 10.ed. São Paulo: Pensamento, 1995.
- KATAGIRI, D. *Retornando ao silêncio*. 10.ed. São Paulo: Pensamento, 1995.
- MERTON, T. *Zen e as aves de rapina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- _____. *A via de Chuang Tzu*. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 1984.
- PIRSIG, R. M. *Zen e a arte da manutenção de motocicletas: uma investigação sobre valores*. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- POWELL, R. *Zen e realidade*. São Paulo: Pensamento, 1976.
- REVISTA CAMINHO ZEN, n.1, 1996.
- REVISTA THOT. Associação Palas Athena – Centro de Estudos Filosóficos, n.59, jul. 1994.
- SUZUKI, D. T. *Introdução ao zen-budismo*. São Paulo: Pensamento, 1969.
- _____. *Manual de budismo Zen*. 3.ed. Buenos Aires: Kier, 1981.
- _____. *Ensayos sobre budismo Zen*. Primeira serie. 3.ed. Buenos Aires: Kier, 1981.
- _____. *Ensayos sobre budismo Zen*. Segunda serie. 3.ed., Buenos Aires: Kier, 1986.
- _____. *Ensayos sobre budismo Zen*. Tercera serie. 3.ed. Buenos Aires: Kier, 1989.
- _____. *A doutrina Zen da não-mente*. 9.ed. São Paulo: Pensamento, 1993.
- SUZUKI, S. *Mente Zen, mente de principiante*. São Paulo: Palas Athena, 1994.
- WATTS, A. W. *O significado da felicidade*, 9.ed. São Paulo: Pensamento, 1989.
- _____. *O espírito do Zen*. 10.ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- _____. *O Zen e a experiência mística*. 10.ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- WOLPIN, S. *La doctrina y la enseñanza Zen*. 1.ed. Buenos Aires: Kier, 1980.

- WOLPIN, S. *Textos y meditaciones sobre el Zen*. 1.ed. Buenos Aires: Kier, 1984.
- _____. *El Zen en la literatura y la pintura*. 1.ed. Buenos Aires: Kier, 1985.
- VARENNE, J. M. *O Zen*. São Paulo: Tecnoprint, 1988.
- VERLAG, W. H. *A sabedoria do Japão*. São Paulo: Tecnoprint, 1984.
- VITTORI, G. *Zen: serenidade e saúde*. São Paulo: Tecnoprint, 1984.

DICIONÁRIOS

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. Trad., coord. e rev. Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- ALMOYNA, J. M. *Dicionário de espanhol – português*. 3.ed. Porto: Porto Editora, 1984.
- BRUGGER, W. *Dicionário de filosofia*. Trad. Antônio P. de Carvalho. São Paulo: Herder, 1962.
- CHEVALIER, J. *Dicionário de símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad. Vera da Costa e Silva et al. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1989.
- CIRLOT, J. E. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.
- DUCROT, O., TODOROV, T. *Dicionário das ciências da linguagem*. Lisboa: Public. D. Quixote, 1972.
- GREIMAS, A. J., COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. 9.ed. São Paulo: Cultrix, 1979.
- HOLANDA FERREIRA, A. B. de. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1978.
- MORAL, J. D., MOREL, H. V. *Diccionario budista*. 1.ed. Buenos Aires: Kier, 1989.
- REIS, C., LOPES, A. C. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- SARTORE, D., TRIACOS, A. M. (Org.) *Nuovo dizionario di liturgia*. São Paulo: Paulinas, 1992.
- WOLPIN, S. *Diccionario de filosofia oriental*. 1.ed. Buenos Aires: Kier, 1993.

ENCICLOPÉDIAS

Enciclopédia Brasileira Mérito. Ed. Mérito, v.8.

Enciclopédia Mirador Internacional.

Encyclopédia Britânica do Brasil Publicações Ltda., 1976.

Enciclopédia Histórico-Teológica da Igreja Cristã. São Paulo: Sociedade Religiosa Ed. Vida Nova, 1996. v.II.

Nova Enciclopédia Ilustrada da Folha, 1996. v.I.

AGRADECIMENTOS

R. Sant'Anna

E. Rodrigues

e
A. Gottardi:

sinceramente

SOBRE O LIVRO

Formato: 14 x 21 cm

Mancha: 23 x 40 paicas

Tipologia: Classical Garamond 10/13

Papel: Offset 75 g/m² (miolo)

Cartão Supremo 250 g/m² (capa)

1ª edição: 2002

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Geral

Sidnei Simonelli

Produção Gráfica

Anderson Nobara

Edição de Texto

Nelson Luís Barbosa (Assistente Editorial)

Carlos Villaruel (Preparação de Original)

Armando Olivetti e

Ada Santos Seles (Revisão)

Editoração Eletrônica

Lourdes Guacira da Silva Simonelli (Supervisão)

AVIT'S – Estúdio Gráfico (Diagramação)